LA RECUPERACION DEL OBJETO



MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 75

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

LA RECUPERACION DEL OBJETO

Tomo I

Cuidado del texto a cargo de
JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM

JOAQUIN TORRES GARCIA

LA RECUPERACION DEL OBJETO

(LECCIONES SOBRE PLASTICA)

Prólogo de

ESTHER DE CACERES

Tomo I

MONTEVIDEO
1965



PRÓLOGO

La *Biblioteca Artigas* publica el texto de las clases dictadas por Joaquín Torres García sobre el tema LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En la Revista de la misma, en julio de 1952, fueron publicadas con una nota previa de Emilio Oribe.

Son las últimas lecciones del Maestro Torres; resumen y complementan su doctrina y constituyen un testimonio fundamental de su vida y su arte, así como de su estilo de escritor.

Al releer estas páginas, pensamos en esa vida, ese arte, ese estilo, y en la trascendencia que ellos tuvieron incidiendo sobre la historia de nuestra cultura. Las ediciones de la *Biblioteca Artigas*, que registra esa historia con mirada atenta y ejemplar sentido de la tradición, recogen el texto de LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO siguiendo así su línea fiel, su seguro y fecundo propósito.

* * *

Junto a su pintura tan realizada, tan viva en niveles de perenne valor, Torres García fue para nosotros un maestro cuya disciplina abarcaba diversas categorías y modos, todos centrados en la nobleza de su ser. Recordemos ante sus bellas telas, el contexto de las mismas: la acción didáctica del Maestro, ligada al concepto y al sentimiento que rigen su creación plástica.

El impartía una lección a contempladores de Arte, una lección que, por su universalidad, abarcaba todas las Artes y enseñaba a contemplarlas a todas. Así fueron esenciales sus ideas estéticas, que vinieron en nuestro medio a colmar una necesidad urgente, y que han quedado planteadas con una precisión y claridad notables —todavía inéditas para muchos; pero vivas, esperando al lector y al sentidor que se acerquen a saber allí.... ¿A saber qué?...

En primer término, Torres García nos llamaba a una revaloración de lo clásico, que hace años aparece en obras muy representativas y que no ha hecho aún su prueba plena. Para la gente de sensibilidad y cultura francesa —influencia ya atenuada por la aparición de varias influencias de otros orígenes— yo señalaba hace años un antecedente que me parece importante: es el pasaje de Renán en "Recuerdos de Infancia y Juventud": la *Oración ante la Acrópolis.* Allí la exaltación de Grecia, allí la visión deslumbrada del arte eterno; allí también un pasaje de tono doloroso, cuando Renán recuerda con nostalgia y encanto, las brumas de su formación: los sentimientos vagos, los ideales, los sueños contra los que tiene que luchar para defender dentro de sí mismo este deslumbrado amor por la Belleza pura. Desde allí he buscado el paso audaz de este amor en la Filosofía y el Arte contemporáneos; creo que uno de sus signos es la concepción de un *nuevo Humanismo* en que tradición griega y tradición cristiana se conciertan y que Maritain ha desarrollado en una de las obras más fundamentales que Occidente vio en los últimos años. El libro se llama "Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad".

Y bien, este paso hacia lo clásico ha encontrado

escollos dramáticos: en primer término la lucha entre clásico y romántico, entre subjetivismo y objetivismo, entre realismo e idealismo; la lucha entre el Corazón y la Razón, que nuestro querido Unamuno dijo con sangrantes palabras; luego el reencuentro, la superación de los antagonismos, la marcha hacia un equilibrio que aparece, con claridad cristalina, en la forma —tal se nos da en los grandes ejemplos del Modernismo.

¿Qué ideas estéticas, que orientación de la Crítica, acompañan en nuestro ambiente ese proceso hacia lo clásico? La clave primera de ese movimiento está en Rodó. En "Ariel" hay más que la afirmación moral —de gran nobleza— sobre la entrega a altos ideales, sobre la cultura viva, desinteresada, sobre la vocación, sobre los riesgos de utilitarismo y la civilización mecánica; hay quizá gracias a la conexión de Rodó con Renán, algo más general y profundo, el llamado a un concierto entre la filosofía griega y la cristiana... llamado a un nuevo humanismo, a un nuevo clasicismo, que se continúa y completa para las artes plásticas en el *"Teseo"* de Eduardo Dieste, quien hizo la necesaria crítica del academismo, planteando la diferencia entre clasicismo y academismo con un estilo literario cuajado de valores originales que se ligan a antiguo linaje.

Mientras esas líneas del proceso se marcaban, Vaz Ferreira luchaba contra el intelectualismo en que se formara; luchaba contra el falso orden del academismo, y con su mirada lúcida y profunda se inclinaba a un orden vivo, que se enriquece a la luz de la intuición.

En Torres García esta tendencia se expresa más y más claramente; se liga con una creación plástica

fundamental y con una pedagogía que lleva no sólo a saber contemplar la obra de Arte en el ámbito de la creación plástica sino a encontrar la entidad de los valores clásicos en toda obra de arte, en toda manifestación de vida, es decir, que lleva a vivir esta doctrina e incorporarla al estilo personal.

Porque él constituía la prueba más patente de que no sólo las creaciones artísticas tienen un estilo: hay un estilo de vida, y él daba su ejemplo con el espectáculo radiante y noble de ese su propio, trascendente estilo.

Nos enseñó, pues, a creadores de Arte, a poetas, a contempladores, los valores clásicos y los caracteres eternos del clasicismo. Supo hacerlo maravillosamente, estableciendo la tajante distancia entre clásico y académico que según creo Rodó no había llegado a mostrar y que todavía muchos ignoran, advirtiendo contra las imitaciones, sobre las copias frívolas, sobre todo lo que puede ser contrafigura de aquella condición que el gran poeta Juan Ramón Jiménez señala: "Lo clásico es lo vivo". La influencia de Torres García en la cultura uruguaya tiene allí su más importante ejercicio.

Pudo con ejemplos muy vívidos, muy objetivos, como los que se relacionaban con su oficio, demostrar la verdad de esas sus afirmaciones sobre el clasicismo.

Enseñó luego el proceso de las escuelas ahondando en su carácter y mostrando los movimientos últimos, mal conocidos aquí. Mostró los orígenes, valores y carencias del impresionismo, del cubismo, del superrealismo y neoplasticismo, insistiendo en el valor de una pintura más pura: "aquella que bajo la apariencia de una representación normal de las cosas, sin otra intención, nos dé el pintor, al identificarse

o unirse místicamente a la esencia de la pintura: que si no, va cayendo en lo descriptivo (lo literario) dándonos una imagen de representación religiosa o metafísica (sea por lo descriptivo o por el tono de la obra) o como en el caso del pintor cubista para impresionarnos con una representación insólita".

Llegaba así a hablarnos de una pintura *en sí misma:* que busca dar, con medios exclusivamente plásticos, la verdad esencial del objeto. Dice así: "la unidad intrínseca del objeto y su verdad profunda, sustancial".

Sobre la base de esta afirmación tan ontológica fundaba el Maestro la crítica del cubismo:

"En un conjunto cubista, el objeto desaparece. Mutilado, pierde su unidad y esencialidad, pues el objeto como tal no existe ya... Y es que el pintor cubista mira sólo a lo subjetivo. No percibe el mundo objetivamente. Logra, pues, un valor estético, pero ha cortado absolutamente con el mundo".

Y, fiel a ese misterio ontológico, considerando los caracteres esenciales del Arte universal, fijaba las relaciones entre lo real y lo ideal en los temas:

"Al abordar una composición de este género, en la que tendremos que operar con todos los elementos de la Naturaleza —el hombre, las bestias, los árboles, la tierra y el mar: el drama humano y los elementos cósmicos, en fin la creación por entero— ya no bastará que demos la apariencia de las cosas sino que debemos ir a su esencia. Mirando el mundo tomaremos todos los elementos que necesitamos para reconstruirlo —las tierras y las piedras, el cielo y el mar, el hombre y los animales, el árbol, el río, el navío y la casa— y aun la vida de todo eso, como ser el trabajo, la lucha, el reposo, el canto o el juego. Y entonces una cuestión se planteará al artista: para que esas imágenes estén en lo universal ¿tendrá que despojarlas de los atributos de nuestro tiempo y ponerlas al desnudo sin que nada delate de qué época puedan ser: o por el contrario, todo lo hará según podemos verlo en cada momento? Ante este dilema, yo optaría por las imágenes del mundo actual, y en esto tenemos el precedente de que en todas las épocas los

artistas partieron siempre de las imágenes del mundo que les rodeaba. Así procedieron los egipcios, los griegos, los de la Edad Media, los primitivos del 1400, épocas todas de universalismo".

Nos dice bien que su Arte y su doctrina no son arte y doctrina deshumanizadas. Y se percibe el pulso, el calor de la sangre, cuando añade:

"Sentir eso eterno, donde no hay tiempo, donde todo se ilumina con otra luz que la del día".

La relación entre lo real y lo ideal así establecida nos trajo a aprender, como clave de todas las artes, ese proceso de abstracción en su justo término, es decir allí en donde la palabra abstracción es fiel a su sentido y al proceso psicológico a que ella se refiere. Lejos de toda confusión en que se ha caído al denominar abstracta a toda pintura no figurativa, y al asociar a esto *juicios de valor*, cuando sabemos bien que hay pintura buena y pintura mala, sea representativa o no representativa. La afirmación de que es "más abstracto un Velázquez que un Kandinsky" podría ilustrar el punto.

El Maestro, al explicar pacientemente los valores de la Regla, del Orden, de la Medida, al advertirnos contra la seducción de la anécdota, nos enseñaba a buscar, en las creaciones plásticas, aquello que es esencialmente artístico —recurría a los grandes ejemplos, de eficacia didáctica riquísima: el arte arcaico griego, el arte bizantino, los vasos etruscos, el arte indoamericano, el arte negro, expresiones esencialmente geométricas, ligadas a la tradición de la que se separa todo arte imitativo: ya en estos niveles hacía la crítica del Renacimiento y de todo lo que tras éste vino.

Y lo que enseñaba a plásticos, poetas, lectores, sentidores de Arte, enseñaba a los pintores que junto a él se agruparon. Frente a ellos, dijo los secretos preciosos del oficio, el rigor del oficio, el poder del oficio. Mostró que la pintura es una valorización de tonos, relación de valores, desconocida por el pintor naturalista, porque el tono es algo abstracto, como la relación de planos y líneas. Esta relación de los planos llega a su más logrado rigor cuando el artista basa la estructura de su obra en la sección áurea: Torres llegó al subido ejercicio y creó su Constructivismo, tan resistido, sobre todo por la natural inercia de los ojos acostumbrados a la estética impresionista —en el mejor de los casos— y que no habían pasado por las experiencias que al impresionismo siguieron.

Torres quería hacer viva y clara esta enseñanza para nosotros nueva: "Pintaba yo un día un cuadro constructivo — Tenía en la mano un compás... y sin dejarlo me puse a escuchar una música que se oía — era una suite de Bach y pensé: Hace tantos siglos ese hombre medía como yo — construía".

Quienes lo escuchaban —pintores, críticos, escritores— tenían entonces una dificultad para entender tal rigor, tal sujeción a la Regla: la novelería entusiasta con que se reciben nuevas expresiones plásticas y literarias, tan lamentablemente espontáneas —renovados modos del naturalismo—. Como si no se hubiera dicho la teoría estética más justa, más depurada, y más probada a través de los ejemplos insignes a través de los siglos. La que el gran poeta Juan Ramón Jiménez formuló sintéticamente enseñándonos:

"Lo espontáneo sometido a lo consciente: es el solo Arte".

Para vencer a todas las rémoras de esa formación mutilante, Torres García tuvo que recurrir a la medida pedagógica más fecunda, aquella que va a la ascesis, insuperable modo de depuración. Su *constructivismo* tendió a dar, inscrita en geometría pura, una realidad idealizada, casi transustanciada en signo y símbolo.

"Quizás a veces nos hemos encerrado demasiado dentro de los límites de la abstracción total: es decir, que hemos rechazado toda relación con el mundo formal: o mejor, que hemos dejado de prestar atención a las formas del mundo real, físico. Las imágenes de las cosas y sus conjuntos han sido excluidos a veces de nuestras obras como disciplina: creo que esto ha sido beneficioso. Y hasta creo que el continuar así no sería en perjuicio de nuestro Arte. Pero no todos los temperamentos son iguales y puede que haya entre nosotros quien sienta la necesidad de introducir en sus obras elementos de la realidad. Yo diré: tanto mejor. Porque esto jamás puede significar *el abandono de la regla.* Pues el que una forma sea plástica, no consiste en que lo sea con relación a una forma real o a una forma inventada, siempre que esté dentro del plano geométrico y *que pueda entrar por esta razón en función con otras formas dentro de ese plano* —en que no sea, pues, una forma imitativa".

* * *

En el rigor de la ascesis la afirmación de la libertad resplandecía; pero de una libertad siempre apoyada en la Regla, en el orden. La relación entre lo real y lo ideal sigue, pues, viviendo en el plano plástico, en el que los elementos reales aparecen esencialmente dados, dentro de la Regla, porque "se trata de saber que el situar bien un objeto, u ordenarle es dar razón de su existencia con toda exactitud".

Tal podemos ver en los discípulos fieles de Torres García, cuya creciente obra en nuestro medio es uno de los mejores y más vivos testimonios de aquel alto magisterio. En medio de los signos vinculados a un

aprendizaje común y a la influencia de un maestro fuerte; en medio de la insistente aparición de algunos temas característicos (por lo demás fenómeno típico en muchos movimientos, sólo que en este caso por ser uno solo el creador se tiende más automáticamente a mirar como inerte repetición la utilización de tales elementos temáticos) aparecen los rasgos personales, revelados en sutiles e importantes caracteres diferenciales.

Lejos del naturalismo imitativo como de la falsa abstracción, que sólo busca eludir la realidad, o de un informalismo en que aparecen en riesgoso modo lamentables epígonos del naturalismo, esos discípulos abordan los temas libertándolos de lo circunstancial y buscando que la realidad del objeto se concierte con la realidad de la Pintura. Así trasciende la lección de Torres, aparece en la obra de sus discípulos y en el proceso del contemplador, del que sabe ver lo que él enseñó como fundamentos del juicio de valor. Los que aprendieron en la voz de Torres las directrices del constructivismo realizarán siempre una obra abstracta conseguida gracias a la discriminación lúcida entre lo que *es imitación servil de la naturaleza y lo que es reconstrucción creadora de la naturaleza, versión del objeto según tono, geometría y ritmo.*

* * *

Y en este Arte así logrado se encuentran los elementos vinculados al Humanismo de Torres García. Un humanismo en que se inscribe el ser total. Tal estilo, tal modo de ser y contemplar, de ser y pintar, de ser y escribir, consagra el valor del orden, el de la Razón, el de la Regla, pero no excluye el senti-

miento. Otra vez: "lo espontáneo sometido a lo consciente".

Por eso en su hermoso libro *"La Tradición del Hombre Abstracto"* dice el pintor que el Arte radica en los elementos plásticos, tono, luz, color; la *síntesis visual en equilibrio con la emoción del pintor.* Y no queda allí. Va más lejos:

"Dentro de un gran orden de cosas, pues, que corresponde a otro orden más general aún, el situar bien un objeto u ordenarle (como se quiera) es dar razón de su existencia con toda exactitud, hemos dicho.

...Este trabajo toca a la razón, que es la facultad primera del hombre, pues de su ejercicio se deriva el criterio de todo. Sin embargo, la razón, a su vez, ha de colocarse a sí misma en el lugar correspondiente ya que si ella se coloca en el sitio supremo, como que esta situación es falsa, lo demás también tórnase falso. Todo, pues, ha de estar sometido a algo superior, ya que en la jerarquía de las cosas hay algo más elevado.

La razón no es más que una ordenadora —sitúa su objeto según la importancia pero lo sitúa teniendo como norma la ley de Dios y como medida la suprema grandeza, su perfección suma, y, en fin, todo lo que está contenido en el concepto que tenemos de El".

En esta concepción humanística de Torres García hay algo en que trasciende una fuerza moral inquebrantable, y que él dijo para los artistas con frase intensa:

"El gran pilar del Arte es el Artista".

El dio el ejemplo vivo de esta armoniosa relación entre la vida moral y la obra. Nuestro Vaz Ferreira había dicho *Moral para intelectuales.* Torres expuso y vivió *Moral para artistas y contempladores.* Toda la vida de Torres García fue el pilar de su Arte: su inquebrantable entrega a la vocación de pintor y a la vocación didáctica, su fe sostenida en medio del fuego, su voluntad venciendo dramáticamente sobre

todas las tristes experiencias. En estos apoyos morales se funda su obra, y de ellos toma un aire inconfundible y diáfano la pureza de su Arte.

Para conocer esa obra, será bueno contemplarla directamente, buscando los valores que en sí misma ella tiene. Pero también será bueno, reconfortante y aleccionador, relacionarla con aquellos trances de la vida del pintor, referidos desde los comienzos de la aventura, por nobles testigos de la generación del '98 que en España asistieron a ese comienzo: referirla a los trances que aquí nos tocó ver; referirla a la doctrina extendida en los hermosos libros que Torres escribió.

Y no olvidemos esos libros. A muchos han maravillado —desde aquellas ediciones de *"Dialegs"* en catalán y *"El descubrimiento de sí mismo"*— hasta la *"Historia de mi vida"* y *"La Ciudad sin nombre"*, joyas bibliográficas en que la mano del pintor trazó letras y dibujos con gracia indecible.

Tanto en esos libros directamente confesionales, autobiográficos, como en los libros fundamentales de doctrina, desde *"Estructura"* hasta *"Universalismo constructivo"*, desde *"Mística de la Pintura"* a *"La recuperación del objeto"* nos encontramos con un saber de escritor, con un *estilo de escritor* cuyos caracteres y valores todavía no han sido estudiados. Es necesario estudiarlos, así como es necesario estudiar rasgos y valores literarios en la obra de Vaz Ferreira, a tal punto desconocidos, que no hace mucho tiempo y como se hablase de serios merecimientos para que se le concediese el Premio Nobel, hubo quien dijo que no era Vaz Ferreira un escritor! A tal punto estamos retardados en el conocimiento de nuestros más significativos valores.

Y bien: el estilo de Torres es un estilo personalísimo, pleno de expresión, de contenidos, de vivacidad. Su lenguaje es semejante a su dibujo: la misma precisión, la misma agilidad, la misma limpieza. La misma adecuación de los medios a los fines que el autor se propone cuando expone una idea, narra un hecho y cuando traza un signo, un símbolo; o dibuja, ordenándolos, los rasgos característicos de un objeto. En ese estilo limpio, claro, pleno de sentido, Torres García nos ha dejado hermosas lecciones de Vida y Arte. Una riqueza de doctrina que no se agota y que aun está por difundirse con toda la amplitud y profundidad con que debe difundirse.

Sus ideas estéticas, su crítica de arte, sus afirmaciones sobre el Hombre y el mundo que lo rodea, son el testimonio de un genio singular: de su visión del mundo y del Arte, de su visión de la época y de su mirada tendida a valores eternos. Una historia de la Cultura se desarrolla en esos libros de modo vivo y fascinante, expresada por un testigo leal, dotado providencialmente para ver, sentir y pensar los problemas y acontecimientos más significativos, estudiándolos con profunda, seria y libre actitud, según la unidad e integridad de su ser alerta y generoso.

Por eso puede advertir en las primeras páginas de su "Universalismo Constructivo" refiriéndose al *orden* de su exposición:

> "Se seguirá un orden que *quiero llamar vital*, es decir, el proceso de las ideas a través de estos últimos diez años, por el trabajo incesante frente a los acontecimientos, con el fin de llegar a la cristalización en un terreno real de lo que encierra el título y el subtítulo de la obra".

Y era el subtítulo: "Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América".

Desde los primeros libros, proceso vivo, progresión intensa —con paso ágil pero siempre sometido a un tiempo, tal la música— y en todo este gran espejo de la experiencia, siempre la voluntad de precisión, por la que domina su lenguaje exigiéndole más y más claridad y realizando la doble vida de las palabras para referirse a lo abstracto y a lo concreto, dándonos así una visión experiencial liberada de erudición y convencionalismos, una visión experiencial regida por una norma, por un criterio y por un gran saber. Porque él lo dijo· "Dentro de tal doctrina, saber y conocer son saber y conocer algo total".

Todo eso vive en los cuadros de Torres. Y a pesar de tan severo e intenso proceso de ideas, de doctrina, de sujeción a la Regla, nosotros podemos contemplar sus telas y verlas tan afirmativas, cordiales, frescas: situadas en lo eterno, en un orden al que no llegan los ecos de aquellas batallas del crítico, de aquellas batallas del maestro, de aquellos trances del artista puro, desvalido en medio de un mundo polarizado hacia el progreso material y la civilización mecánica, o hacia la novelería frívola, hacia el arte fácil. Nada de esa lucha aparece en las telas, de bellos tonos, bellos ritmos, apacible orden. Y esa victoria de sus cuadros es una hermosa prueba sobre la vigencia de los valores eternos, el poder de la Regla, el alto don liberador del Espíritu.

No aparece allí nada que no sea arte verdadero, con su paz y su equilibrio, con *su fuerza creadora* viviente en los secretos de "la luz inseparable del tono", del "tono inseparable del color", del "color inseparable de la forma".

Como no aparece en aquellos memorables murales de Saint Bois ni el más leve rasgo de todo el sufri-

miento que el pintor tenía que vencer: enfermedad, quebrantos del tiempo, incomprensión, dificultades para llegar hasta aquel molesto sitio de trabajo cuyas puertas sólo pudo abrir al pintor y a su escuela el noble corazón de un hombre de ciencia entusiasta y libre: el doctor Pablo Purriel, médico jefe del pabellón decorado. Aquellas hermosas composiciones tienen la paz extática que el orden confiere. Por eso están situadas en el aire eterno a que Torres se refirió una vez cuando dijo:

"Las columnas del Partenón no lloran ni ríen —cantan eternamente".

* * *

La limpieza del estilo, el rigor de composición, el sentido de abstracción que confieren tal paz a la obra plástica de Torres García viven también —a pesar de tanto riesgo— en los libros que nos dejó. Y esta es su prueba de fuego. Los riesgos están allí emboscados tras la referencia a anécdotas, o en el planteo polémico de los problemas de la Pintura; pero toda anécdota se depura al ser dada tan esencialmente, al hacerse tan significativa y categorica. Y la polémica adquiere el acento de un hombre eminentemente representativo, un hombre verdaderamente simbólico. En este valor simbólico radica la importancia, la trascendencia de la persona de Torres —y ya sus libros se sitúan también en un aire de paz y de orden, en un nivel clásico siempre sostenido. Y así es el tiempo en él; escriba o pinte o dibuje o labre las piedras: un tiempo medido que se da en los ritmos y que confiere universalidad a toda su expresión. Ese tiempo y esos ritmos son para el contemplador alerta, uno de los motivos de goce esté-

tico ante esta obra. Hay un paso, sereno y seguro, que se advierte en la obra escrita o en la pintura, como proceso evolutivo, expresión de la evolución del Ser. Tal se ve cuando se contemplan obras de diversas épocas; presencia de elementos germinales que se irán desenvolviendo y apareciendo a medida que el pintor recorre el camino que le tocó hacer: hasta su plena experiencia plástica del Constructivismo y hasta su concepción fundamental planteada en el libro LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO, buscando intensamente "que la materia plástica *viva,* siendo lo visible y lo invisible, en síntesis perfecta", buscando, en fin, como los antiguos buscaron, desde la formulación aristotélica, el arte como expresión del ser. Una expresión en que resume esta posición humanista: "Yo proclamo, dice, que la última realidad y verdad nuestra es el espíritu".

Toda la obra plástica de Torres se funda en esta verdad, intuida por él desde los primeros años de su aprendizaje y afirmada a través de la nutrida obra confesional, doctrinal, en donde el lector advierte la progresión segura, contexto admirable y significativo para considerar, a través de su pintura, tan ardiente y vivo proceso. Desde esta posición vino a reforzar, ampliándola vivamente, una de las lecciones de Rodó, ya casi olvidada en medio del vértigo de esta ciudad a la que ha llegado en lamentable grado la tentación de la riqueza, del maquinismo, del poderío material. Y nos dice, mirando esta desdicha:

"...Así piensan los hombres realistas que son hoy los amos del mundo. Y se comprende que con tal carencia de fe, con tal menosprecio de los valores morales y espirituales, con tal concepto físico de todo, no es posible ni la poesía ni el Arte, ni el amor ni la contemplación de la belleza, ni el canto, ni la esperanza, ni la inocencia, ni la sinceridad. ¿Y entonces?...

No para volver a ser lo que fue, ni para hacer lo que se hizo es que conviene retroceder: sino para, de nuevo, hallar la ruta; para reintegrarse a la verdadera tradición del saber, la verdadera tradición del Hombre Abstracto".

Nos enseñaba en su doctrina como en sus cuadros, el valor de la Tradición. Nos enseñaba a restaurar el perdido sentido de esa palabra, tantas veces espúreamente usada para malos fines. Le devolvió su esplendor; la hacía vivir en su estudio del Proceso del Arte y la hacía vivir en su proceso plástico hasta incorporar a su creación la lejana y olvidada experiencia del arte americano, llamándonos a mirar su significación y trascendencia, casi desconocidas para nosotros. Porque en verdad hemos vivido muy lejos de esa experiencia.

Ya Darío, cuya preciosa aventura poética fue netamente europea, advertía en uno de sus sensacionales Prólogos:

"Si hay una poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo Walt Whitman".

Con su poderosa visión y su clave para descubrir los elementos universales en la expresión de Arte, Torres mira el Arte de Indoamérica y lo junta a la Tradición europea; vive esta síntesis en sus últimos cuadros, así como en el grave libro *"Pre-historia del hombre americano"*. Y así se da en él esta faz de artista de América, tan original, tan nueva, que Jean Cassou ha registrado en uno de sus últimos estudios sobre el pintor:

Dice Cassou: "Este descubrimiento —el de América— y el arte y la doctrina por la cual él se realiza no nos traen una exaltación de formas y sentimientos del pasado continental, de

sus elementos pintorescos específicos, de su exotismo. Si por su magisterio Torres García da a América la conciencia de sí misma, esto no podría ser invitarla a una vuelta sobre sí misma: tal sería un ejercicio artificial y superficial".

Y es así de veras: libre de toda tentación de pintoresquismo, tentación fácil en que se nutren ciertas expresiones frívolas de arte anecdótico americano, Torres va a descubrir el sentido profundo del arte indio; su antiguo sentido de la forma geométrica, su valor trascendente. Un espíritu intrépido, audaz, valiente (como el que Rodó señalara en la poesía de Darío al descubrir en ella, ocultos, elementos de raíz americana, fuera también de la anécdota), un espíritu valiente llevó a Torres a buscar la tradición de América. Mostró los valores de esa tradición. Tuvo hallazgos felices a propósito del *concierto de esa tradición y la tradición de Arte clásico;* por vía original, creadora, ardiente y solitaria, llevando a sus realizaciones plásticas el difícil concierto; convirtiéndolo todo a la unidad de su geometría y su luz.

Ante el libro que hoy nos da la *Biblioteca Artigas,* evoco la presencia de Torres como un Maestro que enseñaba a ver, a valorar, a comparar. El tenía ese carácter distintivo de los grandes creadores: sabía pensar *por sí mismo.* Tenía una intuición fundamental sobre su misión. A esa intuición refería, en un orden estricto y viviente, toda su experiencia y su acción, con las que informa su doctrina en la que aparece como base segura el *sentido de la visión directa y fiel*—. Es bueno recordar la relación de los más concretos pasajes de Torres sobre la visión con un momento esencial de la filosofía de Romano Guardini, clásico de nuestro tiempo. El gran pensador, que llevará su teoría de la *visión* hasta sus últimas conse-

cuencias, nos descubre *cómo el ojo* es mucho más que lo que la teoría mecánico-biológica le asigna. *Ver,* dice, *es encontrar lo real.* Y todavía más. "Ver es desprender, por el encuentro del ojo y de la realidad en la luz, una significación que exprese la realidad".

La experiencia de Torres García se liga a este pasaje fundamental de Guardini, y se coloca así a la altura de los más nobles niveles de la Filosofía contemporánea:

"El positivista no conoce sino la realidad material —para él no hay sino realidades físico químicas.

El romántico lleva todo a la realidad misteriosa de la vida —para él las piedras y estrellas son también vivientes. Para el idealista todo es espíritu e idea; para él esto es lo esencial, y todo lo demás no es sino apariencia vacía.

En el fondo, todos ellos hacen lo mismo; ellos eluden el trabajo de discernir, hacen de su sentimiento la medida del ser y fuerzan la libre plenitud de lo real a entrar en un esquema, expresión de su voluntad propia; mientras que el primer deber y el primer esfuerzo del *que ve* debiera ser precisamente dejar que cada cosa manifieste su carácter propio".

En LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO, así como en el proceso de sus obras, en el que se patentiza una *unidad viva,* ese sentido de *lo real* es una afirmación segura y tranquila que afirma la noción eterna de las relaciones del Ser y el mundo, la trascendencia de la Creación, la fuente de la universalidad del Arte.

Determinar en qué grado y en qué extensión influye un hombre en la cultura de su tiempo es difícil y requiere una perspectiva muy ajustada.

En el caso de Torres García podríamos decir que esta influencia se da en niveles de acción personal, de acción de presencia, de influencia directa sobre lo contemporáneo.

Esa acción no es sólo la visible: la que puede descubrir la mirada nítida apta para percibir la radiación poderosa de un gran ser y sus repercusiones en el medio. Torres tuvo discípulos, amigos, oyentes, interlocutores, enemigos. Actuó sobre ellos con certeza, porque su personalidad era de una fuerza inaudita. Removió conciencias, impartió lecciones de tipo moral, dio ejemplo de heroísmo, de pureza integral.

Seguramente influyó más allá de un ámbito visible. Y esto lo pienso porque creo, con León Bloy, en la trascendencia infinita de los actos humanos, hasta sentir en mis huesos el ejemplo formidable evocado por el autor de "*La Mujer Pobre*": la limosna dada de mala gana a un mendigo atraviesa la mano del mendigo, cae a la tierra, atraviesa la tierra, cae al espacio y compromete el orden del Universo. En esta grave escala de tan violenta pero adecuada y eficaz imagen, puede situarse la trascendencia de los actos y de la vida moral. Y así la trascendencia de un ser tan significativo como Torres García.

Su actitud ante el Arte y la vida, su conciencia de su misión, tocan al alma misma de nuestra cultura, que como se nos ha enseñado con palabras estrictas y vivas, es "*Categoría del ser, no del saber*".

Torres fue un Maestro de Cultura. De su entidad personal, de su sensibilidad y su voluntad tan activas, queda el recuerdo en los que asistimos a aquel milagro pleno de encanto y de fuerza que era su figura. Queda, para los que vengan después, la huella

más entrañable de ese ser ejemplar. las obras en que continuamente da lo suyo, personal, según lograda expresión de lo categórico, de lo universal. los libros, las telas, las piedras o maderas labradas en que ha dejado —más aún que la versión anecdótica— en un tono, una línea, una firme estructura, el signo vivo, inmortal de su persona, impartiendo una lección de vida y arte que no morirá.

Cada vez que miro sus telas, que miro sus libros, pienso en aquella mano leal, libre, obediente que tantas veces estreché con respeto conmovido. Pienso en el *hombre* Torres. En el heroísmo por el cual llegó a darnos tales obras, y en la victoria por la que prevalece, después de su muerte, tan vivo en el estilo de estas obras, espejo de su estilo de vivir.

Y pensar en el héroe nos reconforta, nos ayuda a ser; nos enriquece con una fuerza moral viva, la fuerza cordial de los ejemplos insignes.

* * *

Estaba yo un día contemplando aquella maravillosa obra del Greco: El Entierro del Conde de Orgaz. Antes de salir del templo de Santo Tomé, y junto al muro en que cantan los oros indecibles del cuadro, pedí a una persona del templo que se oficiase una Misa por la gloria eterna del Greco. No puedo describir el asombro de aquella persona. Tuve la evidencia de que jamás se le había ocurrido relacionar la prodigiosa obra con un ser viviente, como el hombre que la pintara.

Debe ser éste un fenómeno frecuente. Pero Unamuno, aquel Unamuno tan vivo, tan fiel a la realidad

total, aquel Unamuno que Torres García nos dio en el retrato más revelador y profundo que se haya hecho del agónico escritor, dijo bien en su ensayo sobre El Sentimiento Trágico de la Vida: "*Lo que en el filósofo nos debe importar más es el hombre. El hombre de carne y hueso; el que nace, sufre y muere; el que come, bebe, juega, y duerme y piensa y quiere: el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano*".

* * *

Era un hermano nuestro, un amigo nuestro, un hombre nacido en esta tierra, bajo este cielo; vivió junto a nuestro río; respiró el aire de nuestros árboles; supo nuestra historia; nos enseñó a mirar; nos reveló su vida y su alma; nos dio hermosas creaciones inmortales nacidas de su alma y su mano, de aquella mano que hoy es sombra y ceniza... y todavía aquí gloriosa mano, creadora mano, en que la voluntad más generosa hizo del marfil de los huesos y de la pulsátil sangre, instrumentos nobles y dóciles de una inspiración genial.

Por esa mano —ya sombra, ya ceniza, ya apacible y misteriosa esperanza— las telas y las páginas de Torres dan al aire el encanto que Fray Luis dijo en versos que al Maestro le gustaba señalar:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada...

El aire se serena... Y otra vez parece que la mano de Joaquín Torres García dibujara en el aire —con la ligereza y la seguridad del ala de un pájaro, como cuando hablaba, pintaba o labraba tercamente las duras piedras— las líneas misteriosas de una armonía que el Espíritu sabe y que nos libra de la Muerte.

ESTHER DE CÁCERES

JOAQUIN TORRES GARCIA

Joaquín Torres García nació en Montevideo el 28 de julio de 1874: de padre español, don Joaquín Torres Fradera y madre uruguaya, Dª María García Pérez. En 1891 parte para España. Vive en el pueblo de Mataró, donde comienza sus estudios de dibujo y pintura. Al año siguiente se instala en Barcelona, estudia en la Academia; luego se independiza de ésta y comienza su trabajo creador. Realiza en Barcelona obras importantes (el ábside de La Divina Pastora, la capilla de San Agustín y la decoración del salón de San Jorge en el Palacio de la Diputación). En este período se casa con Dª Manolita Piña y se instala en Tarrasa, próxima a Barcelona. En 1910 viaja a Bruselas y decora, por encargo de nuestro país, el pabellón uruguayo de la Exposición Internacional. Atento a la tradición del arte catalán y libertado de una primera influencia de Puvis de Chavannes, sigue trabajando y publica *Notas sobre Arte* (1913), *El descubrimiento de sí mismo* (1917). Viaja a Italia, a Francia, a Estados Unidos. Funda en París un centro y una revista *(Cercle et Carré)* en 1930, organiza con Marcel Seuphor la primera exposición de Arte abstracto. Vuelve a España; expone pintura y dicta conferencias en Madrid. En 1934 regresa a Montevideo Funda una Escuela, publica nuevos libros, dicta conferencias. Su Taller es primeramente el núcleo *Cercle et Carré;* luego, la Asociación de Arte Constructivo. Realiza numerosas exposiciones; labra su Monumento Cósmico en el Parque Rodó, pinta, con sus discípulos, la decoración mural de la Colonia Saint Bois, y diserta en las Cátedras del S O D R E. y de la Facultad de Humanidades y Ciencias, así como en su Taller. Además de las citadas, integran su biografía las siguientes obras: *Dialegs* (1915); *Raison et nature* (1932); *Guiones* (1933); *Estructura* (1935); *La tradición del hombre abstracto* (1938); *Manifiesto* (1938); *Historia de mi vida* (1939); *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939); *La ciudad sin nombre* (1941); *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos* (1942); *Universalismo constructivo; contribución a la unificación del arte y de la cultura de América* (1944); *Nueva escuela de arte del Uruguay - Pintura y arte constructivo - Contribución al arte de las tres Américas* (1946); *Mística de la pintura* (1947), *Lo aparente y lo concreto en el arte* (1947). En edición póstuma fueron publicadas sus lecciones de 1948 y 1949 en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias,* con el título *La recuperación del objeto.* Joaquín Torres García murió en Montevideo el 8 de agosto de 1949.

CRITERIO DE LA EDICION

El presente texto reproduce fielmente la edición realizada en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, número 8, Montevideo, julio de 1952.

LA RECUPERACION DEL OBJETO

LECCIONES SOBRE PLASTICA

Lección I

Antes de comenzar, tengo un poco que explicarme con ustedes. Yo, en realidad, no tendría que dar estas lecciones de arte; en primer lugar, a causa de un estado de salud deficiente, que no me permite hacer y decir con desembarazo, y en segundo, porque no es mi oficio escribir, sino pintar. Pero como sé que a pesar de esas dos impedimentas, llenaré ese cometido mejor que ningún otro, es deber hacerlo. Y ya no diré aquí, en nuestro país solamente, sino en cualquier otra parte; porque hay algo que decir, *que sé, como verdad cierta,* que puede que no haya ningún otro que pueda decirlo. Y el cómo yo sé eso, ni yo mismo lo sé; pero estoy seguro de que es así.

Ni con falsa ni con sincera modestia voy a excusarme ahora de tamaña afirmación; porque hablo de lo que creo cierto, y tanto si tengo yo que ver con eso, como no. De mi poca salud no hablo, porque a la vista está y mi edad lo dice todo. Vamos a lo de escribir. Digo que siento vergüenza de hacerlo, y más cuando sé de tantos que escriben bien. Y con esta confesión basta, y sólo les pido que conmigo sean compasivos e indulgentes; compasivos por saber ahora lo que sufro escribiendo, e indulgentes por lo que estoy diciendo, que debe de herir cruelmente a los

que entienden de literatura. Y con esto paso al tema; el cual es, para este curso: Arte y Humanismo.

* * *

No me ha sido impuesto este tema, ni yo lo he escogido al azar, sino que es lógica consecuencia y como continuación de lo que expliqué en el curso del pasado año.

Nada creo que sea más beneficioso para nosotros todos, que lo que explicaré en éste que comenzamos ahora. Eso, naturalmente, si a modo de otro espíritu santo, se posa en mi hombro algún otro pajarito, que me dicte lo que tengo que decirles; pues no pienso decirles nada que piense y fabrique, ya que sería palabra muerta. Y hay algo, y aunque sea anticipado el decirlo, que deseo sacar a luz como de adentro de un montón de cosas; y está bien que yo lo diga ahora, para que mejor comprendan lo que diré en el curso de estas lecciones. Voy a explicarlo como pueda.

Yo, en el fondo quizás sea tan romántico como el que más; pero quiero ser clásico. ¿Por qué? Porque sé, que si me quedo en tal posición, me quedo en un plano que yo creo inferior. Cada individuo pienso que ha de evolucionar sobre sí mismo, y en el caso que decimos, tal evolución, sería pasar de la posición romántica a la clásica; pues todo tendría que parar en clasicismo.

Clásico y romántico están en cada individuo; es sólo cuestión de traslación, de moverse. Y cueste lo que cueste, y aunque sea sacrificándolo todo. Si tantos individuos, que están al frente de gobiernos y comandos fuesen clásicos y no románticos, la paz sería un

hecho en el mundo. Hay que salir de las turbias aguas de la animalidad, para llegar a toda costa, a la superficie y ver la luz del día.

* * *

No voy a tratar la relación que pueda haber entre el Arte y el Humanismo de una manera histórica; sería achicar mucho lo que pienso decir, y aún darle un sentido que, en un taller de arte, no cuadraría. Al contrario, tiene que ser lo que diga, para hacer comprender *cómo la idea humanista* satura, en muchos momentos, al arte; y también de diverso modo; y, sobre todo, en los momentos de gran creación, en los cuales, podemos ver que el humanismo llega a su más alta expresión.

Lo que bajo la denominación de Humanismo, se refirió, relativamente, a un corto espacio de tiempo, fue, en primer lugar, un sentido de orden y de mesura prestado de la antiguedad, y luego en ciertas disciplinas y en un conjunto de estudios (y puede verse eso en la juventud de Pantagruel que, de intento, parece querer fijar Rabelais); es decir que todo ello se refirió a algo que ya *había sido,* y no teóricamente, sino en verdad, ya que tuvo que ser la norma de muchos pueblos de muy elevada cultura. El Humanismo, pues, fue un renacimiento de aquello, si bien con el añadido de muchas otras esencias que le fueron propias. Y, en todo caso, es lo que tendríamos que hacer nosotros; es decir, volver a su origen (a la antigüedad siempre), pero, *mutatis mutandis,* de acuerdo con nuestro tiempo y situación. Porque, si nos atenemos más a la esencia que no a las cosas, ¿por qué no ir derechamente a lo que fue la estructura y el alma de aquellas culturas en vez de querer

tomar ejemplo en un renuevo de muchos siglos después? En todo caso, lo que debemos tomar es su ejemplo. Y es lo que yo ahora pienso hacer.

Si los humanistas del siglo XV y XVI intentaron tan grande empresa, fue sin duda a causa de una situación análoga a la nuestra (y también porque existió Erasmo); es decir, porque al ver el sesgo que tomaban las ideas, y pareciéndoles muy mal, luego acudieron a cerrarles el camino; y no sólo esto, sino que, por una labor verdaderamente constructiva, edificaron, puede decirse, desde la base a la cima, todo un nuevo orden, que pronto dominó todo el ambiente europeo.

Caso análogo al nuestro, dije, si este nuestro no fuese de mayor urgencia, y más diferenciado, aún, frente al mundo clásico. Bajo la apariencia de una supercivilización, podemos ver que la fuerza incontrolada y la locura domina al mundo.

Pero dejemos eso. Ahora yo, sólo quiero poner en evidencia este hecho: que en todo pueblo culto, habiendo llegado el arte a un determinado nivel, su ritmo, su ambiente, y las reglas que lo han informado, han emanado de esa concepción humanista que, de otra manera, podría llamarse de *equilibrio humano* y que no fue ni creada y sustentada, como se cree generalmente, por gobiernos, reyes o emperadores, sino por los artistas y poetas, el pueblo todo, y los hombres santos y virtuosos. De manera que la Historia, no ha marchado nunca pareja, con ese desarrollo, ascenso o progreso del espíritu; y aún diría que ha mentido; ya que ha atribuido a muchos tiranos, por ejemplo, el florecimiento de las artes, por ser obligados los artistas a glorificarlos. Pero dejando de lado la anécdota, *y fijándonos sólo en la*

expresión de las obras, más bien veremos que no se glorificó la tiranía; porque ni el poeta ni el artista podían hacerlo; pero lo que hubo en esos casos, que glorificaron y cantaron *lo que tendría que haber sido y no lo que fue.* Y si no, hágase una confrontación entre el protagonista representado noble y bueno, con lo que fue el tal en la realidad. Porque, ¿podría hallar, el poeta o el artista, aliento e inspiración para crear una obra armónica? Crearon, los artistas, lo que tenían que crear: tipos humanos superiores dentro del más alto sentido humanista de la vida. El muñeco o la ficción, un rey cualquiera, les sirvió para tal símbolo. Y eso es todo.

Ahora bien: ¿y la esencia de eso, qué sería? Yo lo diría en una sola palabra: universalismo.

Dirán que siempre vuelvo a mi tema, pero yo diré que tiene que ser así y luego lo veremos.

Ya dije, en el pasado curso, que la idea humanista, en nosotros, tendría que ser bien otra cosa que el referirse al latín y griego y al bien decir; y mucho más que poesía y ciencia humana; y que, en cambio, no tendría que ser nada de lo que toca a otras ramas de él. Porque es especialísima la manera de iniciarse en el arte plástico; y por esto requiere otros métodos y técnica que le sean propios. Y voy a poner un ejemplo. Avanzará más en el estudio de lo esencial *al arte plástico,* el discípulo que, bajo la sabia dirección de un artista, estudie y analice, confronte y clasifique, obras de diferentes escuelas —y sobre todo obras de maestros— que leyendo obras teóricas, sean de filosofía de arte o monografías de escuelas y maneras de artistas, y aunque sean compuestas o escritas por artistas; es decir, *teorías de arte,* procedimientos y técnicas que no harán más que embara-

zarle. Porque *es intuitivamente que el artista aprende;* ya que no es traducible en conceptos lo que es esencial al arte: lo que es calidad, tono, forma, ritmo, sonoridad y armonía de los colores, visión del artista. Todo lo cual, se ha procurado dar a comprender, en todos los tiempos, mediante imágenes literarias aproximativas, pero que dejan muy atrás *tal realidad esencial.* De ahí la importancia de los *talleres,* en los cuales convivieron maestros y discípulos; y así, el aprendizaje del arte, se hizo, podríamos decir, por contacto; y no sólo esto, sino aun más, por la constante aclaración de los pasos difíciles, por el maestro. Además, entre sí, los discípulos se influencian en el sentido de que, hallando cada uno solución propia en muchos detalles de las obras al ser ejecutadas, al fin, la suma de todas esas particularidades se unifican y crean una verdadera escuela. Es técnica y saber que se acumula; no perdiendo, como pudiera creerse, por esto, *la personal manera de ver de cada uno* (que tuvo su parte en el conjunto) ya que, lo personal, que es, en realidad, *lo que es en sí mismo el artista,* no puede perderse; es algo intrínseco a su naturaleza, y aunque adopte maneras de solucionar los problemas plásticos encontradas por otros, él ha de darlas de otro modo. Puede formarse escuela (como se ha visto siempre), pero dentro de ella se han destacado las cualidades personales de cada artista. Pero dejemos estas cuestiones por el momento.

Para que se comprenda mejor esto que digo, como de costumbre, voy a citar mi caso personal; tanto y mejor que otro cualquiera por tenernos que ser más cierto y conocido. Pues bien: puedo decir, *que no despegué del anecdotismo* a que era arrastrado por el arte en boga en aquel momento —(el Impresio-

nismo, la novela naturalista a lo Zola, el positivismo filosófico, etc.)—, hasta que, dejando todo eso de lado comencé a entrar en el mundo clásico: poetas griegos y latinos (Anacreonte, Sófocles, Esquilo, Horacio, etc.), filosofía antigua (Pitágoras, Platón, Sócrates) y, de momento, bastaron casi esos pocos autores para darme *la clave* de ese mundo; pues, de esos ya salté a otros, que en cadena se continuaron de siglo en siglo; y tras esto la arquitectura, y la música. En fin, que dí con el *tono* necesario, y esto ya jamás se borró de mi espíritu. Sin darme casi cuenta, pasé de lo temporal a lo eterno, de la chica a la grande escala, de lo particular, en suma a lo universal. Y por esto es que, siempre, y trate de lo que trate, tengo que referirme a esto último. Es importante ahora fijar esa idea.

Aunque no del todo exactamente, universalismo y humanismo se identifican; y para el arte sería clasicismo. Se verá por qué. Si el humanismo está en lo eterno, igualmente lo está el universalismo. Si se refiere, todo (dentro de ambas concepciones) a *lo abstracto;* es decir, antes *a la idea* que no *a las cosas,* no difiere el uno del otro. Pero, antecede el *universalismo* al humanismo, porque es a él mismo que ha de referirse el humanismo. Porque éste, se rige o inspira en el otro; es decir, saca de sus premisas sus múltiples formas con que se nos manifiesta, y por esto también en sus creaciones todas, siendo como su fundamento.

Aquellos grandes poetas que antes cité, aquellos filósofos, fueron así grandes por estar en lo universal. Lo mismo lo está el espíritu que creó los grandes poemas religiosos (y por esto las religiones mismas); y la vida ejemplar de cualquier hombre lo está igual-

mente. Y ya entonces no hay que decir, sino que las creaciones de los grandes artistas tomaron de eso universal sus medidas, los ritmos, la estructura de sus obras, y más que todo eso: el alma de ellas. Tanta invención en arte, de figuras humanas perfectas y grandiosas (dioses y héroes) seres sobrenaturales, personificaciones de fuerzas naturales (el viento, el mar, el rayo, el fuego, etc.), genios y animales fabulosos (serpientes descomunales y dragones) todo ese mundo mítico, toma su dimensión y hechura en lo universal. Y también la concepción del gran músico y del estatuario, del gran arquitecto y del pintor. Pero, cuando todo eso se quiere fundir en un conjunto y constituir una gran cultura, surge, entonces algo humano (que ya atañe a la vida real) y que será *una metafísica:* es decir, *una concepción universalista religiosa,* configurada para norma del vivir humano.

Quiere decir todo esto, que para el hombre de antes del siglo XV, por encima del mundo real, existía otro de verdades eternas; un mundo perfecto, de orden y armonía y, a tal mundo, debía corresponder el de abajo, el mundo real. Pero desde el siglo XV al siglo XVI, como si este punto marcara el declive de la Humanidad en ese sentido, bajan los valores ideales para dar lugar a *otros valores reales* (ya físicos o materiales), que serán el punto de partida para una Era Moderna, hasta hoy. Por tal razón, poco menos que como humo se desvaneció aquel mundo espiritual.

Pero si tal espíritu, estaba enraizado en la naturaleza humana, pese a todo no podía morir. Y no ha muerto. Ni murió tampoco en el comienzo del derrumbe. Porque, espíritus superiores, alertas, viendo quizás el sesgo que tomaban las ideas, se levantaron

contra ellas (primer brote del humanismo) y luego, en interminable cadena, han dado testimonio de aquella verdad grandes poetas y filósofos, y también músicos y artistas (escultores y pintores) que en sus obras plasmaron aquel mundo ideal y sobrenatural. Y este testimonio del arte, no prueba otra cosa, sino que, no es posible hallar belleza y equilibrio humano, fuera de las eternas normas de la Verdad.

Para el hombre materialista, metido hasta los codos en la política y los negocios, el arte es cosa pueril, cosa de niños; y la poesía cosa aburrida que da sueño; y la música (excepto las marchas militares) uno de los ruidos menos insoportables, tal como quería Napoleón. Lo serio en que se ha de ocupar un hombre, para esa gente, no es nada de todo eso. Y aunque de eso serio venga luego guerra y matanza. Pero eso, tampoco tiene para ellos importancia. Pero dejemos esas cosas, que además todos las saben.

Si miramos al fondo de las cosas (como tantas veces he dicho) veremos que hay *lo fijo,* lo profundo, y hay lo móvil y pasajero. Toda esta corriente materialista que se ha adueñado del mundo, pasará, porque en su misma esencia está que ha de ser cosa pasajera. Y, aunque nosotros vayamos en sentido opuesto a esa enorme y avasalladora corriente, no por esto, todos los que, no importa donde, afirmemos la verdad profunda, laboramos para lo que al fin tiene que prevalecer; y nada importa la exigua minoría que somos; recordemos la parábola del grano de mostaza.

* * *

Hacer una exégesis del Humanismo, echando mano a la erudición (que por otra parte no poseo) sería,

como dije antes, achicar lo que yo quiero decir; que si tiene que ver con él, no es sino indirectamente. Y diré por qué. Nuestra posición, en este momento, es más bien, como dije, la de los mismos humanistas; tal como pudo ser en los siglos XV y XVI, es decir, no de los que pretenden seguirles ahora e inspirarse en ellos, sino *la de ellos mismos* frente al mundo clásico. Quiero decir, buscando, como ellos, el tono y el ejemplo en las puras fuentes del clasicismo; y no sólo en la forma, sino en aquel espíritu. Pero, si vale decir la verdad, ni aún es eso lo que buscamos, sino más bien sólo *corroboración* a lo que hemos ya encontrado, y aliento para mantenernos. No fue ni es tampoco, esta posición nuestra, una reacción contra el estado actual del mundo (cosa que parecería lógica) sino más bien, *tendencia natural nuestra*, en busca de una verdad que debía encontrarse. Por esto, sería todo ello, más bien *una coincidencia* (por otra parte lógica también) como de todo aquel, que, dejando la temporalidad, pena y trabaja por buscar base más firme. Tal sería el caso, de que, si se perdieran todas las formas geométricas, por lógica volverían a hallarse.

En cuanto a una reacción que podría tener lugar, por parte nuestra, frente al mundo y al arte actuales, sería muy natural que así fuese, y entonces tendríamos otra coincidencia, aún, con los humanistas. Porque sabemos del ideal de Erasmo, por ejemplo, de querer instaurar universalmente *el latín* como lenguaje culto, lo cual, no sólo podría juntar y hermanar a los hombres de buena voluntad, sino, lo que es más, traer un alto concepto de las cosas, por encima de lo momentáneo. Todo se ennobleció, mientras eso así se produjo merced al enorme esfuerzo de aquel

hombre extraordinario, pero era como tener en vilo a la humanidad, pues tal base no puede serlo de ella. Sea que el hombre no haya llegado todavía a madurez (es decir, que sea ya adulto) ni por el cultivo de la inteligencia y el saber, ni por el espíritu, ni por los ejemplos morales, se enmienda: prevalece en él, el instinto de la selva; y nada que no mueva a *su voluntad* le interesa. Siempre un egoísmo innato prima sobre lo demás. De ahí que fracasaran los más eminentes instructores de la humanidad, en cualquier tiempo y fuese la que fuese la doctrina que predicasen. Yo, en tal sentido colectivo soy perfectamente escéptico. Pero no pretendo tener razón: conserve cada cual, las ilusiones y fe que tenga.

Por pensar tal como tengo dicho, es que no creo más que en el esfuerzo aislado por superar esa rebelde naturaleza humana, que se diría indomable. Pero tiene su razón de ser así, y sólo han podido vencerla espíritus muy fuertes. Tal egoísmo (pues no es más que eso) *es la raíz del vivir físico;* y nadie, en eso, está dispuesto a ceder ni un punto. Y de eso, que sin duda es inspirado por el instinto de conservación (y que está bien que se tenga, dentro de una limitación) por no haberlo llevado a su justo punto, el hombre, ya pertenece más al mundo de la animalidad que no al del espíritu. El sentido humanista pues, quiere lo contrario; es decir, que el espíritu domine; que ponga a raya a los instintos; y que, por otro lado, exalte y eleve los valores superiores. De ahí las obras sublimes del arte, que, en cierto modo, serían una exhortación en tal sentido; y si no esto, mejor aún, el poner ante nuestros ojos la paz de lo perfecto, el orden y la mesura, lo eterno sobre lo temporal. Y en tal sentir están inspiradas

las obras de los poetas y artistas de la antigüedad, arte podríamos decir inocente, puro sin mácula ni contaminación con la política y los negocios, no fruto de almas vendidas, sino de sinceros hombres de fe. Y todo clasicismo es eso, que podría también llamársele humanismo.

Puertas son, cada una de esas antiguas obras, para entrar en lo universal. Pero, decir lo universal es decir muy poco. Aquí conviene entender bien eso.

Por el arte no se va a ningún *concepto,* pero en cambio, se va a ciertos valores profundos que nadie podría describir, y que *sólo la intuición puede captar.* Será la serenidad en lo perfecto, pero tiene que haberse comprendido algo de muy hondo. Lo que dice un hipogeo egipcio, un mármol griego pre-arcaico, una catedral gótica, un fresco o un mosaico bizantino, es infinitamente más que lo que allí se presenta, pues, esto último es ya nada, si nos atenemos a lo que está allí y que sin verse se ve: una revelación de lo que está más allá de las cosas y que nadie podría nombrar. Y a tal profundidad y sutileza puede llegar el hombre, *cuando realmente lo es,* por haber superado a la animalidad.

Pues bien: eso quisieron los poetas y artistas antiguos, y eso quisieron luego los humanistas. Y es que hay una secreta tradición de todo eso, y que no es ni lo que se muestra, ni lo que se describe y comenta, sino lo que se entiende, por modo misterioso y que hasta podría decirse que está en el aire.

Lo importante, pues, es entrar en ese espíritu, estar en ese secreto y ese plano, que es universal y puede estar en cualquier sitio; ya que, en realidad no está en sitio alguno, ni es patrimonio de nadie, pues, tiene, que ser de todos. Pero, diríase que el hombre,

en general, rehúsa querer ser hombre. Y eso es lamentable. Y tan alejado está de tal pensamiento, que tachan de locos a los que realmente están en la razón; razón suprema que es el arte. Y menos podrán comprender tales hombres, la mística actitud del artista, en íntima comunión con el espíritu; pues todos sus caminos, penas, esfuerzos y todas sus renuncias, han sido para llegar a tal pureza; a tal honda concentración, *a esa identificación final entre el mundo visible e invisible,* cuyo muro o tabique es él mismo, entre ambos.

La conclusión final, ahora, me parece que tiene que ser ésta: que ya no es cuestión (en nada tocante al arte que quiera ser llevado a tal nivel) ni de erudición ni de teoría, sino de espíritu: estar o no en su tradición que, a través de los siglos, los mayores hombres han mantenido. Y estar en eso sería ser o no ser. De manera, que aprender el arte sin esa religiosidad es como no aprender nada; saber todas las reglas y valores estéticos, sin ese espíritu religioso (viviendo en absoluta concentración en eso y poniendo un gran amor y probidad) es hacer obra física, muerta, carente de toda profundidad. Pues *eso de hombre en lo universal,* será la quintaesencia del humanismo en el arte, y lo demás será puro verbalismo y teoría.

Lección II

En mis lecciones del año pasado, hice notar, en varias oportunidades, la diferencia que hay entre lo *humano real* y lo *humano humanista.* Esto me excusa de volverlo a repetir ahora; y entonces, sólo añadir,

que si el hombre, *naturalmente*, está en lo humano real, y por lo tanto *en la selva aún, con todos los demás seres de la Creación*, la posición del hombre ya más evolucionado sería *en lo humano humanista.* Y dicho de otra manera sería esto: estar ya en lo *universal.*

Bien, lo que admiramos en las obras antiguas: esa perfecta paz o serenidad, viene de que, *por sus valores plásticos concretos*, llevando al espectador al plano puro de la pintura o escultura, lo saca, del particularismo de lo real. Pero esto (se comprenderá), que si tiene que ser de verdad y de buena fe no puede hacerse sólo por inteligencia; *debe sentirse* y, para esto, *estar de hecho el artista en lo humano humanista* y no en *lo humano real.* Todo su vivir y ser deben, poco a poco, ganar ese plano; y será entonces cuando, por igual manera, *podrá llevar allí al que contemple sus obras.* Y creo que es la más grande finalidad que pueda proponerse; y casi diría la única. Y en tal sentido, concebido y realizado así el arte, puede cumplir *un verdadero fin humanista:* ennoblecer y elevar a todos a ese alto nivel de cultura humana. Fin, pues, que ya se cumplió en las grandes obras del pasado y que tendría que continuarse en las del presente. Hay, pues, razones para que se esté en una u otra posición; y no razones pueriles, de poco más o menos, como serían razones de esteticismo, o bien razones ya más gruesas, para defender el anecdotismo y el naturalismo imitativo a gusto de la vulgaridad.

De manera que tenemos: que si por un lado, el artista, *debe tener en su mente esa concepción universalista del mundo, y aun en todo, ser él mismo eso*, por otro lado en su arte, debe proceder por

valores concretos, huyendo la imitación y la anécdota; pues, si bien se mira, una cosa procede de la otra; pues no puede estarse en los valores permanentes (eternos, podría decirse) y, al mismo tiempo, en las cosas singulares y fugaces que trae y lleva el tiempo y, de consiguiente, en unos valores plásticos que no pueden ser tales por ir prendidos a lo aparente, humillados y como al servicio de otra cosa que no es ya lo puro del arte mismo, que es lo profundo. Pongamos por ejemplo un cuadro del Tiziano (el de "Venus recreándose con la música") y veremos que, si es universalista por su concepción: la belleza de una diosa, la cadencia y ritmo *de una música que se adivina* (y el ritmo de los tubos del órgano lo señala), las hileras de cipreses, el agua que cae en la fuente y la sonora y armónica vibración del cielo, en el ocaso, con los azules montes en el horizonte, también lo es por estar puestos allí los *tonos locales* en admirable ajuste y esto dirá más que lo otro, sabiamente, y, por esto, viviendo de su luz, que es la materia viviendo por sí, pero, al mismo tiempo, adquiriendo significado por la idea que la informa (pues sin ella sería muy poca cosa: una pura sensación de colores) es decir un acorde perfecto, ya que cada parte responde al todo de la obra, o sea que todo se corresponde. Y lo mismo veremos en cualquier escultura antigua, en la que canta la piedra sin dejar de ser piedra; sin perder su naturaleza intrínseca; y de ahí la vida. Pues si la piedra quiere hacerse brazo o mano blandos, o el ropaje ligero hasta remedar la tela ¡adiós escultura! No; ha de corresponder a tal universalidad, la misma en los materiales, y por esto han de ser *concretos* y no imitativos. Y con esto vuelvo a lo que he dicho otras

4

veces, de que la obra de arte se determina por su base, pero, si bien se mira, tal base tiene que ser el artista mismo: esté él en eso grande, universal, y su obra será a ese tamaño. De ahí nuestra admiración al ver lo grandioso de las catedrales, en las que elementos arquitectónicos y escultura son lo mismo, y el mismo espíritu que lo informa a todo: nobleza, sinceridad, saber, profundidad; y esto es humanismo, equilibrio, y ya no lo humano anecdótico.

Hay, pues que estar en eso, y vivir en eso si se quiere llegar a tal altura... y aún ¡Dios ayude!

Hay, pues, que volver por nuestro juicio, extraviado o perdido. Pero, ¿quién puede hallarle, en esta convulsión en que está el mundo? ¡Quién sabe! Si hay alguno fuerte, el mismo horror de todo le hará reaccionar violentamente; y, ni al mundo tiene que contemplar, basta que contemple el arte que hoy hacen todos: de un lado los vulgares imitadores de la realidad, arrastrando al arte por el suelo, pintarrajeando que no pintando, sin comprensión alguna; y del otro, los que, permitiéndose todas las procacidades, con su indudable talento han dislocado al arte, dejándolo reducido cual hoy lo vemos (con olvido absoluto de su origen) a un montón de peligrosos ensayos por los osados que, si quieren llevarnos a lo profundo, no es, como he dicho otras veces, jugando limpiamente, sino con trampa. Oí casualmente en estos días la exclamación de un pintor que dijo "¡Ese Picasso ya me pudre!". Sí; es cierto, uno le diría "basta ya".

Hay que decir, y para ser justos, que muchos de esos artistas, y el mismo Picasso en primer término, fueron los que más contribuyeron a dar con los *valores plásticos concretos;* es decir, volver en parte

el arte a su verdadero cauce; volver al plano estético y ya no imitativo, pero... ¿después? ¿Faltó valor para volver a la forma real y a los valores profundos del espíritu humano? Quédese eso ahí. Hoy dirán, de tal vuelta a lo normal, "pompierismo". Condenarán el antropomorfismo, sin querer ver que alrededor de la idea del hombre tiene que girar todo, desde la base a la cima de la Creación. ¡Pero todo eso es viejo dirán, no *es moderno*!; pues están en eso. Y viejo son o serán en breve, por ello; nada envejece más que lo moderno. Pero dejemos todo eso, que se trató extensamente en las lecciones del año pasado.

Por todo lo que llevamos dicho, podemos ver, que hay un humanismo, que desborda los moldes griegos y latinos, y que más bien es el alma del gran arte universal de cualquier país y tiempo. Pero si esto es cierto, tampoco quiere decir, que esté en toda obra grande. Y aquí, para darnos cuenta de ella, no será haciendo un análisis de las obras, pues, por ese camino, en vano buscaríamos lo que pretendemos hallar. Mas, ¿cómo clasificar *el tono* de una obra; cómo captar un ritmo especial de ella; la visión que nos da y su música? La intuición sólo descubre eso, y entonces diremos: aquí está, o no está. Y nada más. Por otra parte, no es empresa fácil deslindar lo *humano humanista de lo humano real*; para ello tenemos que entrar en tenues medias tintas y delicados perfiles, ahondando siempre en la masa de innumerables expresiones de arte. Y aún, en estas lecciones, yo trato ahora de deslindar un humanismo, si cabe, *más ortodoxo*. Pues, dada nuestra mentalidad del siglo en que estamos, así tiene que ser.

Tal definición, si nos fuese dable encontrarla, zanjaría la cuestión de una manera que creo definitiva; y, de paso, fijaría bien nuestra posición en tal asunto. Veamos, pues, de hallarla.

Generalmente, admitimos, que la gran corriente naturalista comienza por allá en el siglo XV con los venecianos (dejando por el momento sus precursores inmediatos); es decir, el arte a tres dimensiones, ya dando entrada a *la luz y el claroscuro real*, y que hemos llamado Pintura para diferenciarla del arte constructivo universal. Generalmente se cree eso, por el comienzo de tal nueva orientación del arte; yo la retrotraería a un siglo antes, o sea al siglo XIV.

Con Cimabue termina el hieratismo del arte bizantino, y, rompe con tal tradición, Giotto. Instaura, podríamos decir, un arte popular, que ya mira a la naturaleza y a los hombres, en *un humanismo real*, y que si quisiéramos buscarle antecesores, podría ser en el arte de los imagineros de los siglos XII y XIII, del arte gótico. A no querer perder eslabón en tal cadena, debemos de considerar así las cosas: *en el último período de la Edad Media ya está el germen del naturalismo.*

Confrontando, por ejemplo, esculturas griegas con estas de las catedrales, salta eso a la vista: a la escultura griega (y pese a que a veces se hace bastante naturalista, como la del siglo V en Atenas) le informa otra visión del mundo, otro concepto *mucho más universal*, y a pesar de estar dentro de los límites de una mitología. Justamente *ese universalismo más intelectual y estético*, es la esencia de tal arte. Está, pues, más en lo humano humanista que el arte gótico, y que el de los primitivos del 1400.

A este punto llevadas las cosas, será bien de tratar ahora de ese otro arte humanista que señalé, como más ortodoxo.

¿De qué pudo venir el humanismo sino de una concepción universalista? En efecto, desde que el hombre va dejando atrás sus instintos aún bestiales y, de más en más domina en él la lógica de la razón, y ésta, poco a poco, le va construyendo todo un mundo ideal en el que la paz y la armonía tienen que reinar (una metafísica) más acompasa o acomoda su vivir y pensar a unas normas. Es, por esto, más humano, pero ya no en un sentido podríamos decir animal (de aquel género de afecto que se tienen las bestias) sino afectivo y a la vez racional.

De mil modos diversos, hombres de todos los tiempos y lugares, han entrevistado ese ideal y lo han manifestado, sea en grandes poemas religiosos (y en el fondo tal idea es religión, que es *juntar*) en construcciones filosóficas, en obras de poesía y literatura, en las artes plásticas y en la arquitectura y la música, y de esto luego se han formado sectas religiosas, tradiciones y costumbres. Es decir, que en una forma u otra, a través del tiempo, la humanidad se ha vuelto siempre *a esa idea constructiva de la vida;* a fijar un todo ordenado para que luego le sirviese de norma. Y es porque *dentro de sí mismo* el hombre, cuando ha trascendido *todo aquello de carácter personal,* ha hallado *un mundo abstracto;* es decir, lo *universal.* Punto de partida y punto de llegada es, pues, ése. Y si esto vemos y comprendemos, creo que debemos mantenernos firmes en él.

Pues bien, si es así como yo creo, *ese humanismo más ortodoxo tomaría de ahí su base.*

Otras veces he hecho observar cómo, sin darnos cuenta, nos expresamos geométricamente; a las palabras las subrayamos o complementamos con gestos: el amenazar, el llamar, el bendecir o maldecir, el tamaño y largor de las cosas, su forma, etc.; ¡y es que, en el hombre (y se diría que es cosa innata) hay *un sentido geométrico;* existe, pues, todo un mundo geométrico. Y, al ponerse el arte en él, es como decir que se pone en *lo abstracto.* Y ya en el primer balbuceo del arte, vemos eso.

Ahora bien; puede afirmarse como un axioma que, *donde no hay abstracción, no hay construcción.* Es más; creo que se llegó a la construcción por lógica evolución de la geometría. Porque, de las figuras que se iban creando, vendría luego el medirlas, y el buscar relación entre ellas, y de cada figura en sus partes. Y de tal ciencia que nace, nace también el arte geométrico. El cual así se hace, primero por aplicación a los objetos, y luego por querer introducir en su orden a las formas de la vida. De manera que, tal arte geométrico (el más antiguo) tiene raíz propia, y por esto no hay que mezclarlo con ningún otro.

Pues bien, así como se genera tal arte, tomando para su desarrollo de su misma substancia, así y del mismo modo, y como tomando su vida de sí mismo, se generó la idea de *humanismo;* la cual perduró luego a través de las generaciones en los siglos; y en cada tiempo tuvo que revestir un carácter adecuado Y por venir todo esto de lo universal, puede decirse, sin ninguna duda, que todo se junta como una sola cosa. Así pues, tendremos que arte geométrico y humanismo están ligados en lo interno como miembros de una misma familia.

Pues bien; ese humanismo, *el más vecino de la fuente que procede* (y sin ya preocuparse de otras expresiones en lo histórico) es al que yo me he referido al decir que teníamos que ir a un humanismo más *ortodoxo.* El cual —y sea dicho de paso— es el que se juntará más con el arte geométrico universal.

Si tuviéramos que buscar un ejemplo de arte, dentro de esa pura idea de humanismo es indudable que tendríamos que señalar al gran arte griego; y aún, puntualizando más, el griego arcaico anterior al siglo V antes de Cristo.

Frente a cualquier expresión de arte, sea del tiempo y de la tierra que fuere, no hay duda de que el arte griego es el que realizó más a la perfección tal ideal de arte humanista. Y tuvo que ser así, ya que formó parte de la más elevada cultura que jamás hubo. Para llegar a tal sublimación, tenían que aquilatarse muchos valores, y entre ellos los estéticos que, quizás por primera vez en el mundo, allí quedaron definidos y consagrados. Tal sentido, si llegó a los griegos como consecuencia de su gran desarrollo cultural, también hay que decir que, *por ese sentido estético que emanó de su gran arte,* pudieron llegar a lo más profundo; *entrar en el mundo abstracto universal,* y no ya pues por el filosofar y el pensar, sino por la visión directa del arte. En una sola frase yo diría esto: que la presencia de un mármol griego nos transporta al Olimpo.

¿Qué tenemos entonces aquí? —lo humano divinizado—. Nunca cae el griego en la *expresión,* pues está en el plano de *las ideas de las cosas* y no en el plano real; en lo eterno y no en lo temporal. Léase a Pitágoras o a Platón, léase a Esquilo; léase a Homero, y se verá lo cierto de eso. Por esto, hay que



decir que, en ese sentido, la curva máxima del humanismo lo señala la gran cultura griega. Y para que esto se vea más claramente, vamos a oponer la estatuaria griega a la escultura de las catedrales. Fuertes ambas, rivales en cuanto a sentido hondo, en cuanto a valor absoluto de la forma, y en cuanto a humanidad, ¿qué las diferencia? Pues, que si la primera está en lo *humano humanista,* la segunda lo está más en lo *humano real;* o dicho de otro modo: que está más en un plano *real.* El escultor griego, aunque haga un tipo mitológico determinado, bien caracterizado, reconstruye eso dentro de un concepto estético; es decir, que éste será en primer plano; no así el imaginero de una catedral, para el que, el tipo humano está en primer término y lo estético sirviendo a eso.

No tengo que decir que yo defenderé lo griego, ya que lo prefiero. Supongo yo —que el escultor medioeval— sin descuidar las leyes de la armonía, por *imaginarse lo que representa, como cosa real* (y aunque se trate de hechos o escenas remotas o de figuras simbólicas), desde el principio hasta el fin de su obra, no abandona tal pensamiento. El griego, por el contrario, una vez fijado el tema, trabaja dentro de un orden (un cánon) y, por otro lado, fijándose *en la naturaleza de las cosas* (el arquetipo) las reconstruye por entero. De manera que coinciden en un mismo punto, *ritmos y proporciones* y *estructura de la cosa representada,* y sin que ya quepa desdoblamiento. ¿Y lo humano? Satura éste toda obra, pero *como trasfigurado en la serenidad y paz de lo eterno.* Pero deseo que esto se vea más claramente.

Dicen, y con razón, que la poderosa escultura de las catedrales es como un libro abierto, allí escrito

tan soberbiamente, para ilustrar y educar al pueblo. Y aún hay quien añade, que siendo, en aquellos siglos, el pueblo casi por entero analfabeto, ése fue un medio de que sin leer leyese. Popular, pues, fue el arte del Medio Evo; y por aquellas piedras se llegó a la comprensión de verdades sublimes; en tal sentido, si se fijó una verdad, para doctos e ignaros, esto contribuyó a la unificación de la grey humana. Tal estatuaria, llenó por esto, uno de los fines sociales más eminentes. Y es que el artista, sin que se percaten de ello los otros, tras de la anécdota, *elevándose a lo universal,* lleva a todos a la intuición de lo más elevado y profundo. Pero, no en todas las catedrales la escultura llega a ese nivel: hechas en varias generaciones, se puede pasar, en una misma catedral, desde un primitivismo pesado e informe, hasta una escultura decadente, con mucha expresión en toda la gama de las pasiones humanas y verismo y blandura en los paños, simulando la realidad; pero, a pesar de estas diferencias, algo las hermana a todas sin que quepa equívoco, y es un realismo muy humano que las hace inconfundibles. Tales estatuarios sintieron hondamente lo dramático del Evangelio y los Profetas, y es indudable que mucho contribuyeron al afianzamiento de la iglesia; pues mayor monumento en todo el mundo no podía hacerse. Ante ese gran arte, pues, estamos frente a la más alta expresión de *lo humano real.* Y otra cosa es lo que podemos ver en el arte griego, basado en *lo humano ideal,* que es al que sólo se le puede incorporar a una verdadera concepción humanista. Tratemos de explicar esto.

Si en el escultor medioeval domina lo humano, en el griego domina lo estético; y sacrificará todo a esto. Considerará la estructura humana para luego rehacerla

dentro del ritmo y establecer un canon. Es decir, que siempre dominará lo universal a lo particular. Está pues en un orden. Pero así como en el gótico, no todo el arte helénico es esto; porque, si bien no cae en la *expresión* sino raramente o en una época ya marcadamente decadente, a veces adolece de cierto amaneramiento y también de cierto realismo imitativo en menoscabo de su ideal pureza. El verdadero arte helénico debemos buscarlo antes del siglo V A. C., en la escultura arcaica ya más abstracta.

A lo humano, pues, domina en el arte griego la *estructura y la abstracción*. Queda por esto barrida la expresión subjetiva del artista en cuanto a lo humano y también en cuanto a la consideración de lo real. Es la actitud humanista perfecta.

* * *

Una concepción universalista que fuese puramente intelectual, tendría que ser incompleta, por cuanto, una tal concepción debe integrar otras esencias que las exclusivamente intelectuales; sería pues, parcial y no universal.

En cuanto a *idea,* la concepción universalista intelectual, puede ser perfecta: puede darnos lo que podríamos llamar el andamiaje o esqueleto de ella, pero sería algo inerte, por carecer de vida; sería el concepto de la cosa, pero no de lo que deseamos aprehender que es visión de conjunto. Tal visión (o intuición) es algo de una pieza, y en tal *unidad,* todo está comprendido. Es visión espiritual, que está en el plano místico, del poeta y del artista. Es pues algo viviente, creativo, resonancia de todo un mundo completo.

Abril 17 de 1948.

Lección III

Digan todo lo que quieran; crean o no crean. Ni deseo convencer ni ser convencido; digo sólo mi verdad; que es en lo que creo. Y es desgraciado el hombre que no cree; el hombre sin fe. ¡Y pensar que se cree el más listo, por desprejuiciado! Porque el tener fe —no sólo vale por la fe que se tenga en algo— sino por *la actitud:* actitud abierta, receptora, de espera, de esperanza.

Que la fe mueve montañas, no hay cosa más cierta; por esto el hombre sin fe jamás será un creador.

Y vuelvo a lo que dije: crean o no crean, ni quiero convencer ni ser convencido: me atengo a mi verdad. Y por esto digo: hay un Creador del Universo; hay una inteligencia constructora y ordenadora; hay una unidad fundamental. Pero es tan inconmensurable, tan infinitamente grande que, entre ese infinito y nuestra pequeñez, no cabe relación: por más que se estire nuestra mente no puede medirle. Pero dejemos tales complicaciones de pensamiento; que por otra parte, y por más que se haga, no se llegará al cabo de la cosa. Vivimos naturalmente, *normalmente;* sin darnos con una piedra en el pecho, ni con orgullo por lo que podamos ser; es decir, como vive el resto de lo creado: inocentemente. Porque el paraíso, de hecho existe ya para el que vive en paz de ese modo.

Para entendernos todos, se crearon dos palabras: Dios y el diablo; enemigos irreconciliables. Pero detrás de esas dos palabras, hay lo infinito. Y la construcción del cosmos, en su esencia, es no más que eso.

Dos vías, pues, abiertas para todos; dos puertas; y entonces, el hombre, *solo,* ante eso. Que se pare entonces y que medite. Y debe bastarle ese conocimiento.

Estoy hablando sin que lo parezca de *estructura.* No hay cosa más universal: ¿acaso no es por ella que todo se junta? ¿La vida en sí misma, no es estructura? A imagen del Supremo Constructor, el hombre construye; y tal hacer así haciendo, es ponerse en la armonía; es decir, en *la unidad.*

Y bien: siempre, a través de las edades, la humanidad toda ha comprendido eso; ese hacer al unísono; y lo ha querido manifestar en el arte; descubrirlo a todos y celebrarlo religiosamente, levantarlo bien alto como una luz; para guía de todos. Y esto, constituyó, durante siglos y siglos, la esencia y finalidad del arte. Y entonces éste era grande.

En un infinito, pues, de tiempo y espacio, existe el Constructor y el destructor. En el seno de la Naturaleza, vemos esas dos infinitas fuerzas que se combaten de continuo, pero que, por destrucción que haya, siempre la fuerza creadora al fin vence, y nunca pierde la vida; con lo cual se dice la creación.

Salvo rara excepción, en todo *dogma hay propósito constructivo religioso* que es decir de juntar a los hombres en una unidad, y aunque grandes errores puedan malograrlo. La ignorancia sería la causante de ese mal, que no desvirtúa la buena intención. Pero cuando al buen propósito se junta el conocimiento, tenemos entonces la construcción religiosa perfecta. Y lo es tanto y más, cuanto más purgada de temporalidad; para referirse a lo universal. Por esto tales construcciones están en diversos planos: pueden propender a la moral, a lo filosófico, a la vida o a lo estético; a lo abstracto o a lo simbólico.

Si bien se mira, tales construcciones no difieren del arte, cuando éste quiere ser más que una simple imitación de la realidad. Ya una catedral nos muestra eso plenamente. Porque —siendo una obra de arte— ya es *lugar sagrado.* Lo *uno* se asienta allí para juntar a los hombres todos en la armonía. Y, ¿toda obra de arte no tiene tal virtud? Digo, cuando barrido lo subjetivo (el propósito mezquino del artista) está en lo puro.

Decía en un librito que publiqué hace unos años, que, hasta que San Francisco no besó la llaga del leproso, no se venció a sí mismo. De igual modo el artista, el cual, de otra manera ha de vencerse también, y es, *cuando barrido lo subjetivo, sólo atiende a los valores abstractos y a la estructura;* que el resto lo tendrá por añadidura. Y el resto ése, será tanto o mayor que su misma obra. Porque podemos estar convencidos, de que los arquitectos que construyeron los imponentes templos egipcios, jamás pudieron imaginar lo sobrecogedor de aquella misteriosa arquitectura. Y eso mismo se ve al enfrentarse con iglesias y catedrales, donde algo de muy humano y profundo, algo de eterno, tiene que hacernos sentir y meditar mucho. En ese momento parece querer establecerse la cadena de las generaciones, truncada por la muerte, y restablecerse la solidaridad que ha de existir entre los humanos.

A veces he escrito, que ciertos pintores pintan lo que físicamente ven sus ojos, pero que otros pintan con las medidas del mundo. Parece esta frase vana, y no lo es. Y esos extraordinarios constructores de templos podrían atestiguarlo. Ahora, que no es medida traducible en metros, ya que sólo existe en el ámbito del espíritu. Y la existencia de tales medidas

y geometría (pues también lo es) un día las descubre el artista, y también el poeta y el músico, así como el arquitecto. Ya no ve el mundo real; ve ese otro. Y entonces, acomoda su arte a esa geometría y medida. Pero, lo mismo hace todo hombre que vive, puede decirse, *místicamente,* así como los constructores; y él también lo es, pues construye igualmente; y tal construcción será su misma vida.

Todos, pues, acomodan su arte y su vida a esa gran construcción universal, y ya no parcialmente a determinado aspecto de la realidad física; viven en la totalidad y no en el fragmento. Y ese y no otro, sería ese humanismo más ortodoxo a que me referí. Y lo demás, que se va diciendo sobre el humanismo histórico, suele ser pura palabrería.

Y ahora yo tengo que decir esto: que creo sinceramente, que vivir fuera de esa mística, es no sólo andar en la vida y en el arte, sin brújula ni carta de navegar, como si fuéramos fuerzas ciegas proyectadas en todas direcciones (y de ahí el desconcierto) pues el simple ordenamiento físico no basta; pues sería un solo orden y existe mayor complejidad. Y se dirá que, teniendo en cuenta eso, ya en el comercio diario entre los hombres, rigen diferentes órdenes y no uno sólo. Y yo diré, tanto mejor; pues de lo contrario sería vivir animalmente; pero, a ese conjunto de órdenes quizás le falte lo mejor y que vale más que todos ellos juntos, y sería *un sentido de universalidad.* Por esto se está en lo humano real y no en lo humano humanista.

Confiamos demasiado en la inteligencia; en las ideas. Porque ésta, al construir su mundo correspondiente, que tiene que ser *parcial,* nos escamotea una

realidad más profunda en la cual debiéramos estar. Y a ésta puede llevarnos el arte.

Cuando del arte, hacemos abstracción de la representación o, mejor dicho, la ponemos en segundo término, ¿qué queda? Pues lo mejor: los valores abstractos. Porque, entiéndase bien. lo profundo del arte no está en lo representado, sino en la arquitectura o construcción de la obra (que señala un ritmo, una música) y esto tanto en lo formal como en los tonos o valores; en cómo todo esto se junta; cómo, de lo heterogéneo, sin salto, sin trabajo o pena, pasamos a lo homogéneo y así se consigue la unidad. Pero, con ser ya mucho eso, no es aún lo mejor; pues, a todo esto armónico, lo envuelve aún otra cosa que le es superior y de naturaleza distinta. su alma. Y con esto estamos en nuestra *realidad* que es el espíritu.

Hablé un día, de que teníamos que reivindicar lo *estético,* por haber caído un tanto en desprestigio. Pienso yo, que esto fue a causa de que se pensó que tal concepto venía sólo de la inteligencia. Sabemos que no es así. Viene, por el contrario, de un trabajo del espíritu y es más visión que pensamiento. Visión en una muy alta esfera. Fuerza de todo el ser por alcanzar esa altura; tono que se pone al diapasón de lo absoluto.

Y bien: hay que llegar al alma de las obras (cuando la tienen) y si no no se habrá comprendido nada.

Por la puerta de los valores abstractos de una obra plástica, y no por la representación u otra intención, es que podemos llegar a tal profundidad.

Es mi creencia, de que todo lo grande, está del misterio para allá. Voy a explicarme un poco.

Delante de un hecho plástico (una pintura, por ejemplo) *si podemos explicar,* en parte, por qué está bien; explicar *en* virtud de qué teoría o técnica está bien, *ya no hay aquí misterio.* Pero, si en otra, y por más que queramos explicárnosla (lo que ya entre los artistas llaman *el milagro*); pues por más que le demos vueltas y la examinemos, por más que analicemos todos sus valores, algo, visible y, sin embargo, hermético, guarda su secreto. Es que está del misterio para allá.

¿Cómo se hizo tal pintura? Nadie, ni el mismo artista podría decirlo. Querrá hacer otra pintura a esa altura. No lo conseguirá; no es cuestión de voluntad. ¿Entonces? No se dirá que aquí no haya misterio.

Tampoco es cuestión de arrebato ni genialidad; al contrario: ese es el camino opuesto; porque eso ocurre cuando el artista *se escucha a sí mismo.* Es más bien siendo *pasivo:* ordenando, modelando o pintando, estableciendo volúmenes o planos de color, estudiando una forma, concentrado en eso. Es quizás por ahí *que se le dará lo otro.*

¿Quién se lo dará? Aunque casi lo he creído a veces, no voy a querer suponer aquí, que es una entidad superior la que inspira al artista. O que, por una acomodación especial de su espíritu, pueda captar ciertas vibraciones etéreas. En tales honduras no me meto, pero también tengo que decir, que tal misterio no me lo explico.

Hay, sin embargo, quién ha pretendido explicarlo: ese estado de gracia al parecer tan misterioso, sería un hecho muy lógico; tendría lugar, cuando la facultad cognoscitiva, emancipada del sujeto que conoce es decir *libre,* y por esto, al conocer lo que contempla *pero ya sin tener en cuenta lo que pueda ser aquello*

como realidad, su representación *es forma pura y ya no objeto.* Se sitúa, pues, en un plano ideal, pues conoce la idea (una forma) y no la cosa. Pero es el caso, que la pintura, por ejemplo, se desdobla como en dos mitades: una podría ser esa visión pero la otra, que ya miraría a la paleta, a los materiales plásticos, al parecer ya escapa a tal teoría, y es, a veces, que la obra se forma manipulando esa materia encima de la tabla o el lienzo. Sí, es allí que tiene lugar ese *milagro* que mencioné: diríase que el artista, en ese momento, mezcla espíritu con pintura, pues de tal manera allí queda como preso en la materia y ésta vive por él. Y es que todo esto no es analizable, y por esto he dicho cien veces que la pintura (la verdadera) no se explica. Está del misterio para allá.

Pero éste sería un primer escalón en el misterio de estas cosas, pues hay otro misterio que lo sobrepasa y es cuando se afirma en lo universal; la aparición del arte egipcio, o el griego, o el indoamericano, los cuales, si comienzan todos de manera humilde, como para dar satisfacción a sentimientos e ideas que se iban formando entre grupos aislados, que quisieron dar forma tangible a tales sentimientos o ideas, luego de aquel arte tosco e incipiente, pasaron a formas más expresivas y concretas, hasta definir verdaderas personificaciones de cuyo conjunto tuvo que surgir un orden completo, el cual, al mismo tiempo, iba tomando cuerpo en la mente y el alma de aquella gente. Y bien, cada paso en tal vía, señalaba un momento de *creación;* es decir, de paso, a la conciencia de todos de algo *inédito:* una nueva *realidad* en el espíritu. Realidad no verificable y sin embargo y viviendo entre todos; y aún puede decirse,

perdurando entre nosotros. Y entonces, ¿no es todo un mundo cierto el que se descubre? Y, ¿dónde estaba? Causa escalofrío el pensar que todo aquello o todo esto (lo mismo da) estaba de la realidad material para allá; y que ese más allá es un mundo de luz, el cual por ser de luz, es más terrible verdad y más misterioso aún. ¡Y en qué forma está hoy el mundo poblado de seres sobrenaturales, que ya podemos llamar eternos! Mundo que no existe para el hombre vulgar (y aunque sea tan *sapiens* como se quiera) y aunque sea un doctor, un político, o un científico.

Sea en lo chico o en lo grande, toda esta posible creación viene de lo mismo: de que en el mundo siempre han habido *hombres inspirados,* y sean poetas, músicos, arquitectos, o escultores; pintores o geómetras (constructores). Hemos dicho hombres inspirados, y es cierto que lo fueron y aún los hay. Pero, ¿y la inspiración (o visión) qué sería?

Trataremos de encontrarlo en la lección próxima.

Abril 24 de 1948.

Lección IV

Quiero recordar ahora, aquella alegoría que Platón pone en su "República" y que dice así: "Aquellos que fuera de la caverna, contemplaron el sol directamente y vieron las cosas como son, no pueden ver en la caverna, porque sus ojos no están acostumbrados a la oscuridad, por lo que no reconocen las sombras y en su desconcierto son objeto de rechifla por parte de los otros que no salieron

nunca de la oscuridad de la cueva ni vieron otra cosa que sus fantasmas". Tales cosas acontecieron *aquí* hace ya unos años, con respecto a las cosas de arte. Todos pueden recordar cuánto se rieron al ver por primera vez obras de arte moderno. Cosa que ahora, afortunadamente ya no acontece; si bien es verdad que cierto grupo, sea por falta de capacidad, de impotencia o por sobra de interés material, no quiere abandonar la cueva. Pero dejémoslos.

La gente de los deportes, ha sabido arreglárselas muy bien para clasificar y fijar categorías entre sus campeones y así determina la altura a que se ha llegado en diferentes deportes que se practican. Al milímetro o cronométricamente, y sin que quepa duda, se sabe entonces, donde se está.

En arte no sería posible llegar a tal matemática precisión; pero, sea como sea, *hay un nivel establecido*. Y bien, por ser desconocido aquí tal nivel, el arte no sólo permanecía en lo más bajo, sino que, no pudiendo nadie superarse, todos creían estar bien, y esto determinaba la más lamentable rutina. Además, había una parte material que no convenía tocar; intereses creados a los que nadie estaría dispuesto a renunciar. Porque, ¿sin ideal verdadero, sin conocimiento del arte verdadero, cómo hubiera podido ser esto?

Pues bien: en tales condiciones el *fijar un nivel*, y dar a conocer las obras modernas, ¿no era para quien eso hiciese cosa peligrosa? Además, el nivel sube de continuo y, hoy como ayer, debe aún fijarse; y siempre y en lo futuro, tendrá que ser así.

Nadie piense, pues, que estamos parados; por el contrario marchamos; y en este nuevo año ya no somos lo que éramos en el pasado. Y esta exposición

lo dice bien elocuentemente. Pero, ¿estamos *aún* allí? No. Nuevas perspectivas ya nos marcan o señalan nuevos problemas; vemos que aún debemos poner en claro muchas cosas; deslindar, clasificar, depurar. Pero, más que eso: *salvar otra etapa* que lógicamente se nos presenta. Bien, de esto quiero ocuparme hoy: para avanzar de nuevo, tenemos que volver al origen de todo o parte de lo que constituye nuestra base de hoy: saber ciertamente su origen. O en otras palabras: saber bien concretamente *el porqué de lo que hacemos.*

Pero, no es posible considerar a nuestro movimiento aisladamente, ya que va ligado o prendido a todo el gran movimiento del arte moderno contemporáneo. Tenemos, pues, que indagar los orígenes o fundamentos en que se originó éste a fin de dar en el nuestro con la parte que tiene vinculación con él.

Se trataría, no de entrar en detalles o modalidades que pudo revestir en su desarrollo; esto no nos interesa; nos interesa la esencia, o para decirlo de una manera gráfica: la flecha que marcó tal dirección y que condicionó a todo lo demás. A manera de los desvíos que se ponen en las vías de los trenes nos interesa conocer *aquel punto de origen* que hizo que se tomase una nueva orientación. Nueva totalmente, aunque en sí era muy antigua; pero, que al manifestarse nuevamente en nuestro siglo, determinó un arte completamente inédito hasta aquel momento. El cual arte, presto se diversificó en las más variadas tendencias, para asombro de todos, hasta el punto de originar un nuevo léxico para explicarlas y clasificarlas. Y de todo esto, hay que decirlo con tristeza, sólo llegó aquí tan débil soplo, que ni por los venidos de Europa ni por las publicaciones venidas de

allí, pudo explicarse debidamente y, por tal razón, *hubo que rechazar lo que aún no podía comprenderse totalmente;* pero el mal estuvo en no tratar de indagar a fondo de qué se trataba y, sobre todo, el de condenarlo sin estudiarlo. Por esto, años después cuando se explicó, nadie quiso rectificar la posición que había tomado. Pero dejemos eso, y vamos a lo que tratábamos de fijar como punto de partida de ese nuevo arte.

Imaginemos, por un momento, que se produce un hecho sin causa aparente: tal aconteció con las nuevas creaciones opuestas al impresionismo, dentro del seno del mismo, contradiciéndole: tal el caso de Cezanne. Digo sin causa aparente, ya que la que se le atribuyó (por ejemplo en el caso del cubismo) no era, en realidad, más que una causa ocasional, puesto que su verdadero origen era más remoto. Y ahora digo que debía buscársele *en la Grecia de antes de Pericles,* en la Grecia más antigua, la del siglo VI o VII.

Dirán ustedes: ¿con qué sale éste ahora? Pienso probarlo. A pesar de que se hayan perdido tantos eslabones de la cadena, ésta puede reconstituirse, como veremos luego.

Pese al gran arte egipcio, puede decirse bien rotundamente que, un sentido o concepto estético, no se define, fija y precisa definitivamente hasta que aparece el arte de la Grecia arcaica que antes cité: de ahí la perfecta serenidad y objetividad de tal arte; su sentido de eternidad; lo absoluto y universal de la forma en que aparece: estático, sublime, sin resabios de subjetivismo; puro, perfecto. Creo que es el momento cumbre del arte; el cual, perdurará, bastardeado hasta hoy mismo. Pues bien, tal sentido de lo *puro estético,* de manera quizás instintiva

presta ayuda en esa vuelta a la *estructura,* por la que clamaba Cezanne, y que luego halla eco al aparecer el arte negro y es base para el cubismo. Fue una virada en redondo: pasa el arte de lo sensacionalista y subjetivo, a la construcción. Y con esto ya está explicada también nuestra base.

* * *

No es ya Fidias un clásico; es un naturalista; y, por ende, un clásico al servicio del oficialismo. Por esto pudo decir Barrés muy justamente, que la razón universal de Palas Atenea más bien fue una razón de estado. Y pese a la grandeza y poderosa fuerza creativa de Fidias. Pero, aquí tratamos de buscar la esencia de las cosas.

* * *

La experiencia moderna, de volver nuevamente a una forma clásica de arte —una estructura—, es decir, a un nuevo clasicismo, tuvo que salir desfigurada o contrahecha a causa del ambiente y de los mismos artistas, muy mal preparados para tal empresa. Fue una mezcla de las más contradictorias esencias. Pero los fundamentos estaban echados y esto fue lo importante: la depuración y ajuste podría venir luego, con años; y tras renovadas experiencias y estudios... Pero así no lo quiso el destino, pues salió al paso *la expresión romántica superrealista.* Entonces, entre el círculo de amigos, dí yo la voz de alarma y, entre todos, fundamos "Cercle et Carré" *a fin de que no pereciera la idea constructiva;* porque con la entrega de Picasso, era ya imposible detener lo que se venía encima. Y yo dije entonces, que él hubiera podido desvirtuar tal movimiento, debido a su enorme

prestigio, pero, ¿por qué no lo hizo? Pues, porque él era un *super romántico.* Y que si antes enderezó hacia una forma de arte estructurada fue porque tal idea flotaba en el ambiente (como atestiguaron Braque, Duchamps, Rosemberg y otros que yo consulté) y él, como siempre, quería estar en la línea de fuego.

Dejando de lado este episodio, volvamos a nuestra búsqueda. ¿Por qué fue en Francia y no en otro centro cultural, que tuvo lugar esa vuelta a un arte estructurado, o sea clásico? Pues, por la tradición de su cultura. Existe en Francia un sedimento de helenismo, y, aunque fue más literario, retórico y libresco (y podría decirse académico), tal base, clima o ambiente, tenía que ser favorable a ese retorno a un *sentido estético profundo,* que por reacción podía producirse en cualquier momento, como así fue; y que tras una labor empeñada se diera al fin con la esencia: *fue el concepto de abstracción,* o sea de los valores profundos y no ya literarios. El *sentido estético griego,* reaparecía, irreconocible si se quiere, pero auténticamente, dando al traste con el pseudo helenismo literario.

* * *

Hay que preguntarse: ¿en Grecia, pues, fue trucada la Razón Universal? ¿Palas Atenea ya no era un símbolo? Es evidente que no; y, su arte, en el siglo V, propendiendo a la imitación, lo manifiesta bien claramente: *ya no está en lo concreto, está en lo aparente.* Está, pues, lejos el tiempo de Pitágoras y Platón. Pero aún se conservaba mucho de aquello; y tal virtud tuvo, que supo mantener, si no las sabias

reglas, su espíritu. Y hay que decir aquí, que esto último pudo ser así, porque era *el espíritu de la raza.*

Si con esto que acabamos de decir, se ha puesto de manifiesto dónde tomó origen la evolución moderna, también queda dicho lo mismo con respecto a nosotros.

Cualquier estudiante de filosofía, de esos que manejan los conceptos con la misma destreza y agilidad, que otros una pelota, quizás podría sacarme de dudas, sobre esto que diré: ¿esa Razón Universal de que he hablado, es la misma que la Razón Pura de Kant? Nada sé yo, pero me inclino a creer que no; y diré por qué. Esa Razón de Kant es deducida de una lógica abstracta; podría decirse sin alma; al paso que la otra sería, precisamente, esa alma que se universaliza. Por esto el humanismo puede ser hijo de ella, pues es viviente, y no de la otra por lo mecánica. En fin, y sin entrar en más averiguaciones: que el espíritu de Grecia jamás pudo ser informado por la Razón Pura de Kant. Pero podría decirse más: que la Razón Universal, sería más bien una intuición y que abarcaría el Cosmos. Que es, por esto, tanto *sentida* como *pensada.* No es, por esto, nuestra posición, la del racionalista.

* * *

Esta Razón Universal, de origen netamente griego (pues pudo nacer allí, por ser el espíritu de aquel pueblo) puede servir al artista; y por esto, en su aspecto constructivo, sirvió a los modernos y pudo servirnos a nosotros. No así la otra, más demoledora que constructiva; pues la nuestra podría admitir toda suerte de religiones como verdaderas (como expresión y anhelo humanos) y también, y como ya he dicho

otras veces, toda suerte de mitologías, reputándolas como expresiones de una verdad profunda. Y si bien no podrían admitirse dos razones, pues sólo puede haber una, secretamente deben vincularse por alguna faceta que no sería imposible descubrir. Pero quédese eso ahí, que no es de mi competencia dilucidar.

* * *

Esa Razón Universal nos llevó, en primer término, a establecer un concepto fuerte y claro para el arte: *un concepto de estructura:* esto era entrar de lleno en un *orden universal.*

Veíamos a las obras *que no estaban dentro de tal concepto* (y que sólo podían acercarse a él por instinto) como algo *sin función;* algo rígido y de una pieza, galvanizado, como un molde que se tomara de una forma natural. Y una obra no debía poseer aquella rigidez de muerte; debía constar de partes ordenadas; de formas y colores que tuvieran concretamente una expresión por sí mismas y no con relación a otra cosa; y así entonces la obra pasaba a un *plano estético.* Las *formas,* entonces (y tal como puede verse en las esculturas griegas arcaicas), ya eran iluminadas por otra luz que no la del día, pues entraban en lo absoluto, podría haber dicho en la inmortalidad. Ya no en el día ni en la noche, ni en el tiempo; y ésta es la perfecta serenidad del arte griego y a la que hemos aspirado nosotros: es la meta a alcanzar. En la medida en que se entra en el plano de la *forma,* para dejar a segundo término el objeto (pero sin perder su substancia) se entra en el *plano estético;* en el plano del arte verdadero, que es el de creación y no de imitación.

* * *

En todas las obras del arte antiguo y hasta el Renacimiento y en éste mismo, el hombre siempre ocupa el primer plano. Es sólo modernamente que se descubre el paisaje; y entonces, a la inversa, el hombre ocupa el lugar secundario. Como sería muy largo el explicar tal fenómeno, no lo trataremos aquí.

Es, pues, algo que nos pertenece, ese darse cuenta del paisaje en sí mismo, así como también el fijarse en los objetos (lo que se ha llamado naturaleza muerta) y que ocupaban un lugar accesorio en los cuadros clásicos. Y es que el artista, de más en más, ha ido dejando *el tema*. que siempre tiene que ser algo literario, para entrar en el concepto puro de la pintura o la escultura. Sabe que éstas se manifiestan mejor cuando se desentienden (podría decir *no se comprometen*) con algo ajeno a su propia esencia. Y es así. Por esto, en nuestra escuela (comprendida esa verdad) se han cultivado estos dos géneros con preferencia. Que es como decir que se ha atacado el problema en su esencia. Y bien, hay que fijarse en la construcción de esas obras en apariencia humildes; los problemas que se han resuelto; y cómo están en el *plano estético* de que hablábamos. Hay que ver lo lejos que se ha dejado el naturalismo imitativo para estar en lo concreto de los elementos plásticos: el plano de color y la línea.

Yo he dicho muchas veces, que donde no hay construcción no hay arte. Y con tal comprensión han sido hechas muchas de las obras aquí expuestas. Trate, el que las mire, de entrar en esa íntima estructura; será la clave para bien comprenderlas. Porque el que no vea eso, y vaya tras de lo pintoresco, la representación, o la expresión y el halago del color,

ese no verá lo más interesante de ellas. Y claro que además de eso tendrá que ver algo que ya no es dable medir; algo más volátil o imponderable, como suele decirse, y que es lo personal de cada uno. Pues aunque todos estén dentro de una escuela, y con normas bien definidas, la personalidad de cada uno, es bien manifiesta.

Todo mi trabajo ha consistido en que todos llegasen a esa *construcción* y así ya entrasen en el plano estético.

* * *

De una manera subterránea y pasando a través de los siglos por mil vicisitudes, aquel concepto de *lo estético,* de donde tomó su serenidad y pureza el arte griego, es hoy mantenido por nosotros, aunque con la deformación que nos impone el siglo en que estamos. Por esto muy pocos creerán que esto sea así como digo, pues se necesita una percepción muy fina para captarlo. Además, no estamos más que en el primer peldaño o, si se quiere, en la entrada del camino que puede conducir a tal arte, el cual no tendrá que ser jamás el que fue, y sería un grave error el intentarlo. Porque nada de lo que nos rodea puede conducirnos a semejante expresión de arte. El mundo actual que ni pudo ser soñado por los griegos; las costumbres, la mentalidad del hombre de hoy, el vivir a que nos vemos forzados, todo eso tiene que reflejarse en nuestras obras, pero puede serlo dentro de lo puro, en el plano de *lo estético,* dentro de un ritmo a que nos lleve la proporción.

* * *

No debe mirarse esta pintura como toda la otra que aquí se hace, pues en su mayoría, *es una pin-*

tura construida. Tampoco debe de confundirse con la otra, por basarse en el *tono* y no en el color. Todo esto podrá ver quien la contemple atenta y desinteresadamente. También esto podrá verse en muchos de los diversos dibujos expuestos. Finalmente, y con respecto al conjunto de las obras, podrá verse también que en ellas jamás falta el respaldo de la realidad, sino que, por el contrario, forma cuerpo con lo plástico un fuerte sentido de la realidad, sobriamente expresado y sin alardes de falsa genialidad y efectismos que siempre tienen que ser falsos. Una medida rige a todo, cortando el vuelo a una falsa fantasía.

* * *

En todas las grandes épocas constructivas, puede decirse que todo el arte es anónimo; y tiene que ver ese anonimato con su grandeza. Voy a explicar cómo yo entiendo eso.

Modernamente, lo que persigue el artista, y puede decirse que exige el público, es que, ante todo haya personalidad en la obra. Yo mismo he sostenido eso, y aun puedo sostenerlo ahora, pero de cierta manera. Porque, en efecto, si la personalidad es fuerte y grande, abarca, en su conjunto, innumerables esencias que integrarán la obra. No puede negarse, pues, que la obra debe de manifestar la personalidad. Pero, como ocurre que lo personal es algo que podríamos decir inasible, algo singular e inclasificable, de ahí que el que más la persigue menos la halle, porque siendo algo inconsciente, al intervenir el trabajo consciente con pretensiones de descubrirla y aprisionarla, tal intervención entrevera el juego y entonces lo inconsciente pasa a último plano y ya no fluye libremente de lo profundo, sino que, por

el contrario, se hunde para no reaparecer. Pues es de tal naturaleza, que no acude cuando se le llama. Y así, es como la sombra, que huye cuando se la persigue y nos sigue cuando la huímos. Y como quiera que lo grande que podamos dar, ha de venir de ese lado, al cortarle el paso nuestra parte consciente, así nos privamos de algo que está por encima de lo voluntario y personal que vendría de nuestro intelecto. Casi llamamos *nuestro,* solamente a lo logrado con trabajo y pena, a lo elaborado en el telar, como llaman, de la inteligencia. Porque en efecto, lo hemos hecho nosotros, lo queremos porque nos ha costado, mientras que lo otro, que ni sabemos ni de dónde ni cómo vino (que nos lo dieron como regalado), con eso no contamos ni sentimos que sea nuestro. Y es, sin embargo, lo que es más nuestro; pero, lo que hay además, es que es más independiente, más universal (y por esto más grande) y ya no va ligado a nuestra vida consciente en los trajines del mundo. Sería como un intruso que apareciera de golpe.

Bien: si el artista anónimo, en otro tiempo, no pensó tanto en su yo, en lo que representaba este yo con respecto al resto; y, si además, atento a ciertas normas y reglas, descuidaba esa voluntad consciente que quiere llevar al artista a un objeto determinado, se tiene que deducir fácilmente, que lo inconsciente, no dificultado por esa parte voluntaria y consciente, fluyera libremente. La personalidad, así se trueca en otra cosa de la que comúnmente se cree.

Mientras en esas épocas constructivas el arte se mantuvo dentro de un cánon, y el artista estuvo sólo atento a esto, se produjo el arte mayor; pero que cuando se destacan personalidades (y que, por un



lamentable error, es en las épocas que llaman de apogeo de un arte y yo llamo de decadencia) el arte pasa de lo concreto a lo representativo o aparente; va dejando el plano *estético* de lo puro para entrar en una expresión real. Compárese la escultura de la antigua Grecia de los siglos VI y VII A. C. con la posterior, ya imitativa, a partir del siglo V.

Pues bien, a un observador atento, no le escaparía este hecho, que puede hallarse confrontando las obras expuestas: dónde está la voluntad dirigiendo el pincel o dónde está lo inédito que pareció que se hiciera solo.

A todos, yo, con infinita paciencia y constancia he querido llevarlos ahí pero no con todos lo he conseguido, porque a veces, una voluntad porfiada ha contrarrestado mi esfuerzo; y esto no como acto de rebeldía, sino más bien quizás, por falta de atención al comenzar la obra.

Muchos han querido explicar la perfecta serenidad del arte griego y su luminosidad, como reflejo del paisaje luminoso y sereno de Grecia. Sin negar que puede influir eso en algo, digo que no viene de ahí, sino de que ni aquella serenidad ni aquella luminosidad vienen del mundo físico, sino de ese bagaje de eternidad que posee el hombre y del que a veces tiene un vislumbre.

"En una noche oscura
Con ansias en amores inflamada
Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada
Estando ya mi casa sosegada".

Sí, tal luz viene del alma, pero cuando a ella ya no llegan los rumores del mundo: la vida consciente. Lo he explicado otras veces: sin una dedicación absoluta al arte, y sin una gran concentración, no es posible hacer nada de profundo y serio. Por esto el arte es una profesión; y tomo esta palabra en un alto sentido. Debe, el artista, volver la espalda al mundo, como un religioso. Y de hecho lo es, a su manera y dentro de su fe. O debe estarse en lo temporal o en lo eterno.

* * *

Si no hubiese razón más valedera, para probar la universalidad del arte griego y de cómo llegó al más perfecto equilibrio humano, bastaría fijarse en su perduración a través de los siglos y de cómo se irradió puede decirse por todo el mundo. En los países más distanciados y podría decirse menos afines a aquella gran cultura, se le ve aparecer en los edificios y monumentos más importantes, y si no de manera total, en detalles ornamentales o en cualquier elemento arquitectónico. Y lo mismo en literatura y poesía y también en la música.

Si se confrontan otras culturas con la griega, pongamos la gran cultura egipcia o la del Medio Evo, podemos ver que carecen del equilibrio de aquélla y de su serenidad, luz y optimismo. Es más: la queja, lo doliente, lo trágico, apunta de un modo u otro. Pues aun lo trágico en el griego, se mantiene en la serenidad.

Por tal razón, podría decirse que trajo al mundo el equilibrio, y, ¡desgraciado el pueblo que no vio tal luz! Dígase, pues, lo que se quiera, pero no podrá negarse que la cultura occidental —dígase

Europa— tuvo allí su origen, y puede y debe ser la *escuela del mundo.* Y yo, al venir aquí, traté de traer algo de eso a nuestro país, sea con el Arte Universal Constructivo, sea con una pintura construida, y con las reglas que pudiesen llevarnos al plano de lo *estético* contra lo bárbaro del naturalismo imitativo. Y en eso estamos.

* * *

Hace muchos años, en 1913, publiqué mi primer libro de arte, el cual terminaba con estas palabras: "mientras quede en pie la columna de un templo o el torso de una diosa, podremos aún recuperar la serenidad y la alegría".

Agosto 7 de 1948.

Lección V

A partir de 1900, el arte enferma. Debemos estar bien persuadidos de esto (y mucho conviene que lo estemos, por lo que luego se verá); y de por qué vino eso (sin querer buscar causas demasiado remotas); y qué género de dolencia le aquejó. Todo eso, porque conviene salir de ese ambiente, para ver claro, ya que es, éste, un momento en que conviene estar preparado, en vista de lo que puede venir (y debe venir) y a fin de no dar paso en falso.

Los impresionistas fueron gente sana y equilibrada. Superficiales, si se quiere, pero... hicieron pintura (y la hicieron de verdad). ¿Puede decirse otra cosa? No; de ninguna manera.

Dejemos eso: hubo equilibrio y salud en ellos. Y esto es lo único que ahora deseo que se admita.

Vino Cezanne, y, a pesar de traer todo un mundo nuevo, no perdió el equilibrio. Su arte se mantuvo sano. ¿Por qué? Hay que ver cómo recomienda, sobre todo en una de sus cartas (fechada en Aix 26 de mayo de 1904) en la que dice: "No se es ni demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero, ni demasiado sumiso a la naturaleza; pero se es más o menos, *dueño del modelo,* y sobre todo de *los* medios de expresión: *penetrar aquello que tenemos delante, y perseverar en expresarlo lo más lógicamente posible".* Según él, éste es el único trabajo que puede hacernos realizar un progreso. Cortas palabras, pero que van al fondo de la cuestión: se tiene a la naturaleza delante y tratamos de realizar o resolver el problema que nos plantea. Yo creo que no hay otro camino, y que, abandonado éste, lo demás conduce al abismo.

Pues bien, por faltar a esto, el arte enfermó. Los impresionistas no se preocuparon de ir en profundidad, pero se mantuvieron dentro del equilibrio: *la naturaleza y el artista.* Después, ya bajando desde 1900 se abandonó eso.

Por ejemplo: si contemplamos una línea vertical, como que tenemos, diríamos *en sí,* el sentido de la verticalidad, presto nos daremos cuenta de si, la tal línea, se inclina a la derecha o a la izquierda. Así podemos encontrar siempre el equilibrio. Pero, el artista que da un corte a la naturaleza (es decir, que la quiere olvidar) ya no posee más el sentido de la verdad de las cosas.

Los impresionistas fueron superficiales (no lo fueron en el mal sentido; pero pasemos eso), no llegaron a lo abstracto. Bien; pero, ¿y los griegos o los egipcios? Fueron abstractos, profundos, todo lo que se

quiera, pero *frente a la naturaleza.* El mismo hecho (siempre, y siempre para los siglos) pero en diferente grado. A ningún precio, pues, debe de abandonarse tal manera de abordar el arte.

En realidad, tal proceder de resolver así todo problema frente a la naturaleza, por su objetividad, puede decirse que es el sistema clásico. Grito es, pues, del romántico, ese yo que se yergue altanero *proclamándose centro del universo;* donde todo hará como demiurgo, a su antojo, cortando con el resto. *Es el grito del diablo.* El cual grito, al fin, se trocará en grito de desesperación.

Bien: *estamos en eso.* Toda la producción de los modernos, revela dolor, exasperación, desesperación. Contemplan los modelos antiguos, quisieran llegar a tal altura, y ante la impotencia, y siempre por inspiración del diablo, se cae en brazos de la extravagancia. Ya no hay ni paz ni salud en el arte; ya no hay en nadie la serenidad para la contemplación; todos están con tal virus en la sangre; y hay morbo, enfermedad; y, lo peor, enfermedad en la *psiquis.*

Yo señalé el camino de la salvación: *construir,* pero, *sin olvidar la naturaleza.* En eso, y sólo en eso, está el equilibrio. Y no darle más a la cabeza buscando un mito: algo que no existe por más que se busque: *¡lo nuevo, lo moderno, lo sensacional!* ¿Será todo ello más que un fruto del orgullo? ¿Qué les pasó a los ángeles rebeldes? Que fueron precipitados al abismo. ¡Sublime alegoría!

Tales juegos, es claro, no han venido solos, como traídos por el azar; ni tampoco la exaltación, la extravagancia y la locura, fueron traídas por *la voluntad* de los hombres; no hubieran medrado a no encontrar terreno propicio. Ese episodio del arte no es, si

bien se piensa, más que un detalle dentro de una mayor desorientación y desconcierto: *el mundo está enfermo.*

Prosperó todo eso porque era parte de lo otro: dieron fruto las peores semillas.

Yo no sé si ha llegado al máximo tal estado de cosas con respecto al arte, pero lo que hay de cierto es que hay una grande inquietud: miedo. Mucho dolor. Hay desesperación. Es que algo muere; algo se acaba irremisiblemente. ¿Y entonces?

* * *

Hace ya bastantes años que se predijo la caída del mundo occidental. Yo nunca lo creí y creo que bien pocos lo creerían. Se pensó que sería tal predicción, una de las tantas políticas. Pero ahora ya estamos en eso.

Hablé, no hace mucho, de unas palabras de Paul Valery (escritas pocas semanas antes de su muerte) y que serían como un testamento. Siento no poder transcribirlas. Y decía que veía ese derrumbe; que la cultura del mundo iba a perderse; pero que tenía una esperanza: América. Y no dijo si Latinoamérica, pero seguro que no se refirió a la del Norte. ¡Tuvo esa esperanza! Recibió de ello consuelo (lo dijo). Pero nosotros, ¿estamos parados?

* * *

A través de los siglos puede verse cómo los focos de civilización pasan de unos pueblos a otros. Da ahora señales de caducidad, la portentosa civilización de Occidente: uno tras otro, los pueblos que la integraban van dando señales inequívocas de que *les*

llegó su hora; y en vano tratarán de levantarse nuevamente, ya que, como otros pueblos, así ellos, deberán cumplir con la ley que rige a todas las cosas. Y de no *desplazarse* tal formidable cultura, sería para el mundo entero, el naufragio de los más altos valores humanos; retrogradaría el mundo, ya que, una alta civilización, es un valladar contra la barbarie.

Tal cosa, no es posible que pase: la ley constante de equilibrio no permitirá eso; pero, ¿entonces, hacia qué lado va a correrse?

Si nos fijamos un poco, debemos poner nuestra esperanza en América: es decir, creer y desear lo que Valery señalara. Pero... antes bien, lo que fatalmente puede pasar, será que América (y sólo me refiero a la del Sur) se irá sintiendo *desvalida y como huérfana,* ya que, hasta el presente, *todo lo ha esperado de Europa.* Se ha vivido, y se vive aún, esperándolo todo de allá, y, con tal mentalidad, no es posible que se mueva para sostenerse con fuerzas propias. Y, con referencia a la otra América, a la del Norte, ésa, más que levantarse autóctona, como algo virgen y nuevo, no ha hecho más que trasplantar lo de Europa a su suelo, viniendo a parar en una prolongación de ella (con mayor pujanza) pero no en sus valores superiores, sino en los de orden puramente material; no en los valores que constituyen una verdadera y auténtica cultura (que serían los del espíritu), sino en los otros de orden práctico. Han querido ser los herederos de la civilización de los países del norte —es decir, *los bárbaros*— y no de la civilización mediterránea.

Y bien: pese a nuestra indigencia, ese legado de los valores del espíritu nos tocaría en tal reparto: *latino-*

américa, por el momento, debe ser la depositaria de tan sagrado tesoro.

* * *

Tal idea, de que los valores del espíritu, y por esto del arte, eran patrimonio de los pueblos mediterráneos, no es en mí de ahora; fue en mí, la idea de siempre. Ya está en mi primer libro de arte, publicado en 1914 en Barcelona, y después la he expuesto muchas veces en otros libros y en artículos de revistas. Y en 1906, cuando entró el Impresionismo en España, por las exposiciones de Barcelona, determinando una gran actividad en tal sentido, fui reacio a entrar en esa escuela y comencé a pintar mis primeros frescos. Pero sería largo, y fatigoso para ustedes, el contar cómo a través de todo, tal idea no me abandonó jamás: *el sentido estético;* eso que yo no podría explicar, la eternidad de tal luz y forma, la perfecta serenidad, el ritmo, el equilibrio, lo puro, lo perfecto; en fin, Grecia. Y que siempre ví que a eso habría de volverse, y no para imitarlo, sino, estando en su esencia, para que de nuevo volviese al mundo. Y que *eso* era *lo nuestro.*

No tengo que decir, que hoy, más que nunca, me afirmo en tal idea, y que veo que ése es el camino de la salud. Y el desplazamiento de la cultura del espíritu *(que siempre tiene esa base),* y se ha manifestado en tantos pueblos de Occidente, tiene que ser forzosamente reiniciada aquí, en este Continente. Además, porque ya se espera *que esta parte de América al fin se levante y diga su palabra.* Así lo digo en "Nueva Escuela de Arte del Uruguay". Pero nos encontramos frente a un obstáculo: lo que se trasplantó de Europa; lo que se imitó, lo que se plagió,

que ha echado raíces muy profundas. Eso, ahora, nos impide avanzar *en un sentido universalista,* que sería el verdadero camino. Pero sé que es prematuro intentar colectivamente, otra cosa. Y entonces, lo único que puede hacerse, es prepararse.

Fue para mí, fortuna, el que la Facultad de Humanidades me confiara una cátedra de arte; porque creo que es por ahí que hemos de comenzar: trabajar las ideas, que ellas harán su camino.

* * *

Una verdadera cultura ha de tener unidad, pero, ¿qué puede unificar la cultura de todo un continente, sin quitar el matiz de cada pueblo? Lo digo, bien claramente, en el prefacio de "Universalismo Constructivo". Creo que allí está resuelto el problema pero, dudo que se escuche eso. Se está en otras cosas de orden muy distinto, y por esto, el arte de toda Sudamérica está en la mayor desorientación y anarquía. ¿Quién podría poner remedio a tan grande mal? No hay fuerza humana capaz de ello. Nadie quiere oir y va detrás de quimeras y de intereses personales. Sólo el tiempo podrá arreglar eso.

¡Si vieran como yo veo, que se está gastando esfuerzo inútilmente; que se está en una desdichada ilusión! Pero, ¿qué fuerza puede tener una voz sola? ¿Quién haría coro con esa voz? No es cuestión de correrse un poco más a la derecha o a la izquierda (eso lo he dicho muchas veces) sino de ya estar *en otra cosa;* tal como estar en el día o en la noche. Pero, me doy cuenta de lo que va de dialogar con los dioses a dialogar con los hombres. Debemos rehacernos completamente, y, con férrea voluntad,

romper con una rutina, en la que, sin darnos cuenta, estamos aprisionados. Pesa, en nosotros, la tradición renacentista, en múltiples escuelas, y no la gran tradición universal de los siglos. Por esto no podemos comprender ni el humanismo (no el retórico y literario, sino el auténtico) ni el helenismo (tampoco el arqueológico) pues, como he dicho cien veces, el Renacimiento desvió el recto camino induciéndonos a una ciencia materialista, y a un arte estrecho, pese a lo pomposo, a veces, de sus realizaciones: lucha del hombre individuo contra el hombre universal. A toda costa, pues, hemos de *cambiar de plano*... o renunciar al gran arte.

* * *

Después del Impresionismo, algo se vislumbró de todo eso, y, de ahí el cubismo y otras tentativas de geometría y construcción. Pero fue poco, por falta absoluta de larga preparación como hubiera tenido que ser. Ahora, aquí, estamos en peor caso, de cierta manera, y mejor en cierta otra, *por no estar en un arte que allí se ha hecho clásico,* y, que si es buen arte, no es en cambio el que debería ser, grande y universal. Los artistas, de no estar en un arte naturalista y particularista, como fue últimamente el arte en Francia, y si hubiesen estado más en relación con ciertos grupos intelectuales, y no hubiesen sido tan hostiles al intelectualismo, hubieran podido beneficiarse y ponerse a tono con una tradición de humanismo, de universalismo y aun de helenismo que siempre ha existido en Francia. Pero no fue así; rebeldes y no queriendo ser más que pintores a secas, si alguno tendió hacia un arte construido fue sólo de

instinto. De ahí movimientos como el Cubismo, que no evolucionaron ni aun se mantuvieron. Por otra parte, el afán de modernidad, hizo mariposear a otros, sin fijarse en un estudio profundo del arte plástico dejando de lado verdaderas ilusiones sin consistencia. Por ahí ya se inició un frenético hacer, un disparatado inventar (mal camino, pues en arte no hay que inventar, sino resolver sus problemas) y, por así alejarse de la verdad simple de la naturaleza, caer de más en más en la extravagancia. En fin, que el arte cayó en enfermedad, en locura, pero todo ello no fue más que reflejo de una mayor *decadencia: una civilización que se apagaba.*

* * *

A pesar de todo, *hay que creer siempre en el hombre.*

Lo sabemos: el mundo no está regido por *una ley moral,* sino por *una ley biológica.* Pero, el hombre, algunos hombres, quisieran instaurarla; para eso tienen la Razón. Pero que entonces está al servicio del alma; es el *equilibrio* que hasta aquí hemos buscado. La razón debe ser un mero instrumento que nos sirve. Mi reloj me sirve, pero no debe mandarme. Sin la razón todo sería desconcierto, pero hay que mantenerla a raya. El bárbaro (ya saben a los que aludo) usa de la inteligencia y la razón para hacer mayores barbaridades cuando quiere intervenir fuera de su campo material de acción; usa de un arma muy peligrosa en sus manos. *La ley biológica y la razón, dan ese fruto;* en cambio, el equilibrio está entre *la razón y el alma.* Y esto si debiera de ser fundamento de todo, debe de serlo del arte. Y ésta debe ser nuestra posición, y dejar tranquilamente al otro (al bárbaro)

que invente mecanismos (en verdad maravillosos); que se ocupe en tejer nuestras ropas, en fabricar máquinas de lavar y coser, de calcular y de escribir, y también de matar en grande escala. Pero en este momento es él el que domina: es el señor del mundo; que es un gigante con pies de barro. Y sin salida a ningún camino, él mismo se destruirá. Y esto ya ha comenzado. ¡Pobre el hombre de espíritu que se deje arrastrar por ese torbellino! Tal destrucción que decía, y que ha comenzado, no le afecta aún, porque su imperio aun ha de engrandecerse; pues donde ha comenzado, es en los pueblos que tuvieron que luchar con él y que están arruinados; pero ellos están en pujanza, y ya echando en las redes a otros pueblos; los cuales también caerán (y nosotros entre ellos, es cosa de siglos). Esto explica la decadencia de Occidente; pero no aún la de los bárbaros; por esto la magnitud de las guerras irá en crescendo.

Veo que me salgo de mi esfera. Como a toda cosa *no debemos perder la fe en el hombre verdadero,* aun en las peores condiciones, debemos de manifestarlo. Por esto, el arte *de él y para él:* que sería en lo universal.

Bien; ahora otra cosa: nosotros heredamos de Europa, no el arte universal sino el arte del Renacimiento. El cual horriblemente desfigurado, ha echado aquí hondas raíces; es lo que todos creen que es la pintura. Y señalé ya, que éste, aquí en América, era el obstáculo para ir a *un arte universal;* que es el que aquí ahora debiera comenzar. Y un vislumbre de eso, es el Arte Constructivo. Piénsese bien y se verá que esto que digo es exacto. Aunque en esfera

restringida, hemos aquí puesto la primera piedra. Es el arte clásico que renace con la figura que hoy ha de tener.

Agosto 22 de 1948.

Lección VI

En la Academia de Bellas Artes de Barcelona, a la que asistí durante varios años, se nos enseñaba, además de la práctica del dibujo y la Pintura, teoría de arte. Esas clases teóricas eran de una simplicidad asombrosa: con enumerar las cosas, a la manera de los catálogos, bastaba. Y así, al hablar de la pintura, entre otras cosas, distinguía: *las tintas o colores y los tonos o valores.* Y no se daba más explicación que ésta.

A pesar de tal laconismo, la cosa, al menos para mí, no cayó en saco roto: ya uno entonces sabía que había dos cosas: *el tono* y *el color;* y el buscar en qué podía consistir eso, era de lo más interesante. Y lo fue, como veremos.

Yo siempre, en pintura, propendí al planismo. Y me imaginaba que toda pintura debía de ser así hecha. Y con vistas a eso, yo ya no pintaba cuadros, sino verdaderos bocetos de pinturas murales.

Pintaba yo uno de esos: una mujer cubierta apenas con un paño blanco y unos frutos en una mano; cuya cabeza, de tez morena y cabellos renegridos, se destacaba sobre un cielo gris azulado, también oscuro, y, entre esos cuatro tonos había tal ajuste, quedaban tan bien trabados, que tuve que darme cuenta, entonces, de lo que era el *tono:* ¡lo había encontrado! Y,

desde ese momento, lo *fui* estableciendo en todo el cuadro.

Fue tan grande mi alegría, que tuve que comunicárselo a un amigo con el que mantenía correspondencia; y, a mi modo, le daba mis razones. Le decía: "así como un fragmento arquitectónico, sea un trozo de capitel, de moldura, o del fuste de una columna, al examinarlo, sabemos que aquello va ligado a otra cosa mayor, de la cual forma parte; así el tono, que no es algo aislado, sino que forma parte también de todo un orden, que, si no vemos, sabemos que existe. Es decir: que no es que ajustemos aquel tono a los otros del cuadro (y aunque esto también hagamos), sino a *un orden* que contemplamos y sentimos por entero". Intuía yo esto entonces, sin poder precisar, pero me bastaba, porque sentía que *me ponía dentro de un orden.* Y confieso, que este secreto mío, frente a los demás pintores que conocía, me daba sobre ellos una superioridad, que no por disimulada era menos firme. Sí, vi que ninguno había dado en eso.

Y bien, ¿por qué a mí se me ocurrió eso, y por qué los tonos se pusieron de aquel modo? ¿No fue ésa una inspiración? Sin duda; pero, con esa palabra, no explicamos nada. Y aun, si eso explicásemos, no explicaríamos por qué fue a mí y en aquel momento, que tuve tal percepción; se diría, que entre dos láminas perforadas en un punto dado, la casualidad pone un agujero encima de otro y deja pasar un rayo de luz. Es la caída de la manzana de Newton. Y siempre esto estaría del misterio para allá.

Aparte de eso, creo que, más o menos, puede explicarse, porque el *tono,* va prendido a otra cosa, y no es un simple color que un pintor trata de imitar de la realidad. La cosa está dicha en pocas palabras:

el tono o valor, *pertenece a un orden ideal;* cada tono está visto y sentido en lo universal, mientras que el color ni es pensado ni visto en tal forma. El tono es construcción, no el color. Y es lo que yo he deseado que comprendiesen y practicasen aquéllos a quienes enseño pintura. Porque en el tono está lo profundo de la pintura.

Hay quien podrá vivir sin poesía; yo no. Hay quien se jugará toda la poesía por la certitud matemática. Yo digo, que el saber demasiado fisiología no predispone al amor. Y ya desde muchos años, escribí, que prefería pensar que era Apolo en su carro, quien traía la luz al día, *que no lo que nos ha enseñado la astronomía, que quisiera desaprender.* ¡Qué infeliz ha hecho al hombre la ciencia física! Yo no quiero saber, yo deseo ignorar; porque quiero estar del misterio para allá.

Para todo lo material del hombre, sirve la ciencia, pero, siempre que se haya salvado el hombre esencial, que hará que esa ciencia tenga el mejor empleo. Me decía uno: ¡qué grandeza la del hombre moderno, que ha llegado a desintegrar el átomo! Cierto; pero, ¿qué pretende hacer con eso? Y aún, ¿cuál fue la musa que inspiró tamaño invento?

El arte toma su raíz de la vida. No es copiando la realidad, que se hace arte. Es siendo artista. Y este hecho nadie podrá explicarlo. Un hombre dotado para la arquitectura, en Grecia hará un templo griego, en Francia una Catedral, y en el antiguo Perú una pirámide. Y si se quiere, tanto le importará hacer una u otra cosa: *porque él, sólo hace arquitectura.* Y en esa arquitectura que él hace, estarán esas soluciones inéditas que él encontrará. De

manera, que no se crea que es en virtud de tales o cuales ideas dominantes que él hallará el *hecho artístico* (que radica en eso y no en otra cosa) pues, combinando, midiendo las partes de su obra, entrando en la verdad intrínseca de los materiales; es decir, haciendo de obrero, él encontrará la revelación de algo maravilloso. Y él podrá hallar eso y no otro. Por esto el hecho arte tiene raíces muy hondas y sería en vano querer explicarlo. ¿Quién, delante de tales hechos, podrá hablar de arte moderno o anticuado? Mala vía el que se mete en esos laberintos intelectuales. Porque el artista que hemos dicho, está fuera del tiempo (en cierto modo; ya que es natural que se dé cuenta de cuanto le rodea) porque justamente, *se ajusta al ritmo de lo que es de siempre.*

Van diciendo que voy contra el arte moderno; no es cierto; si digo: los valores concretos de la plástica y la construcción, ¿cómo puedo ir contra el arte moderno? Pero lo que hay, es que partiendo de ahí, luego hicieron otra cosa (y no solamente en pintura y escultura, sino también en arquitectura), y entonces, y olvidando lo firme de aquella base *(el principio constructivo* y *los valores concretos),* se hizo una simulación. Y tal simulación no podía admitirse ya como una expresión moderna, pues carecía de su base esencial; pero es más, de ahí se pasó a un expresionismo romántico (siempre dentro de una apariencia moderna) y esto ya debía censurarse. Pero hay más y vamos a verlo.

Si la aparición del Cubismo puede remontarse a 1912 (si queremos considerarlo ya bien definido), la aparición del Neoplasticismo, en esas mismas condiciones, podríamos señalarla desde su primera exposición en París en 1918.

En torno a esas dos exposiciones de un nuevo arte se habló mucho de medida, de construcción, etc., pero, en general se hacía todo a ojo. Lo bueno de todo ello fue, el *propósito de construir;* es decir, que tal idea estuviese en la cabeza de todos. Aquí, nosotros, hemos sido mucho más ortodoxos.

Bien: el Cubismo de la primera época duró muy poco y no se ha vuelto a él; lo mismo la arquitectura cúbica del primer momento, pues, la que se hace ahora, es ya muy otra cosa, tiene otra base: un utilitarismo racional. Y el mal ha sido que al cambiar el aspecto, se olvidó lo que era fundamental; pues tan importante era eso que sin ello no podría tener lugar la lógica evolución del arte. Por esto nosotros no hemos querido olvidarlo.

Después de Goya, el arte marca un descenso extraordinario; con decir que se echa en brazos de la Academia está dicho todo.

Generalmente, tal arte "sensato" era admitido por todos, y, así sin sobresalto, las buenas gentes gustaban de aquella belleza que se les ofrecía. Tal belleza podría sintetizarse en una palabra: *naturalismo.* ¿Por qué terminó tal encanto? Muchas tentativas contribuyeron a quebrantarlo: se inició, aunque pobremente, un período de ensayos en un sentido de creación. Es el momento de las más heterogéneas tendencias: Dante Rosetti y los demás Prerrafaelistas; Puvis de Chavannes, Odilon Redón, Arnoldo Bœcklin, Franz Stuck, etc.; es decir: *desplazamiento del aspecto natural para entrar en una concepción ideal.* Un primer golpe.

No voy a seguir la trayectoria de la pintura con la evolución del paisaje, que se instala en primer término en el cuadro; pero hay que hacer notar que

ya, los impresionistas, introducen en él una técnica nueva, que tiene que acabar con el ilusionismo imitativo. Será éste un primer paso en algo extraño que va a disgustar a todos. Y será Cezanne el que dará el golpe de gracia: *un principio constructivo se introduce en el cuadro;* es lo mejor que podía ocurrir. Esta *idea* (pues al último era eso: idea de *construcción*) tuvo que ser fecundísima. Y si bien se mira, tenía que ser así, pues era, nada menos, que volver el arte al surco de la *gran tradición.* Claro, que no se pensó en eso en el primer momento, sino en todo lo contrario (y aun para muchos es esto último) pero más tarde se ha visto; si bien, a decir verdad, no de una manera clara como lo hacemos nosotros; que así no se ha dicho: es decir, que debía irse a un arte universal. Porque tal idea de construcción, parece que tenía que traer aparejada toda la grande y espiritual cultura de otros tiempos (si bien en un aspecto diverso de acuerdo con nuestra época) y no fue así: a través de las nuevas estructuras pasó todo el realismo y anecdotismo en que está como embalsada la pintura; o mejor: el arte todo. Por esto yo he insistido tanto en tal cosa, que se reduce a esto: en volver por *los valores universales del espíritu* (ya que creo que son los verdaderos valores humanos) superando al materialismo moderno que hoy domina nuestra época.

* * *

Para mí, es una verdad innegable, la de que, detrás *de la apariencia de lo real,* hay otra realidad que es la verdadera, y que no es otra cosa que lo que llamamos *espíritu.* He venido repitiendo esto, a través de estas lecciones. Nuestra realidad, pues, es el espíritu.

Pues bien: ese espíritu es el que, a través de la materia y a través de la idea, persigue el artista. Por esto, aparentemente, hace otra cosa, pero, en realidad, busca de captar eso invisible. Y si tal espíritu ya no es cosa, ni forma, ni color (es decir, que siéndolo todo no es nada), quiere decir, que está fuera de lo temporal; o mejor dicho que es eterno; y eso justamente es lo que sentimos al contemplar ciertas obras: que el tiempo se ha detenido, que está hablando el espíritu; y que esto nos transfigura. Esto que se acaba de decir, nos coloca en lo *humano;* que no es lo humano real. Porque al decir *espíritu,* con esto se dice *lo humano trascendido;* es decir, el hombre emancipado de lo real, *siendo y viviendo en el espíritu:* en su posición adecuada. Y si entonces reconoce que el *espíritu es su realidad,* tal realidad, *que reconoce como su mundo,* al fin lo fija definitivamente, ya entonces puede decir que es un hombre que ha vuelto a nacer.

No habrá que pedir, pues, a tal hombre (si es pintor, poeta o músico) que haga un arte en lo humano, pues toda su visión del mundo y del arte, están en la posición humana más elevada. Tampoco habrá que pedírsele que haga un arte universal, pues está en eso. Pero... (y aquí viene lo que nos interesa sobre todo y en este momento), ¿esa realidad profunda, que está más allá de la apariencia del mundo, y que hemos llamado *espíritu,* es lo mismo con respecto al arte, que aquello que se define y fija en Grecia, que hemos llamado *estético?* Hay que decir bien claramente que no. El espíritu está, podríamos decir, antes, lo estético viene luego, y ya es algo intelectualizado en que interviene la *idea;* es decir, *arquitectura, estructura,* no aún definida ni aplicada

a un objeto, pero ya en potencia de hacerlo; sería, pues, *el modo,* no aun la *cosa.* Y tal concepto, con respecto al espíritu, *sería ya una categoría más elevada.*

Tempranamente, en Grecia, se entró en ese espíritu: fue en el momento en que la actividad del arte dejó de tener un fin práctico para entrar en la belleza. Y tal sentido, que lentamente va despertándose y fijándose en tal forma, es el que podemos ver en las obras más arcaicas; podríamos decir casi prehistóricas, de la época de Creta y Micenas: la Grecia primitiva. Y aquí, para mayor claridad puede añadirse, que, si el *sentido estético,* define de una vez por todas el *modo clásico,* el *espíritu* sería el *modo romántico* y ya para siempre también.

* * *

Uno de los mayores aciertos, aquí, en nuestro país, es el haber fundado la Facultad de Humanidades. Porque creo que es lo fundamental.

Representa, si yo no me equivoco, la posición humana en perfecto equilibrio: *alma, razón.* El gran *impulso humano* en apretada fusión con la *geometría.* El sentimiento transfigurado en categoría. Estructura, pero alma por dentro: vida, luz, voluntad, intuición; todo lo que es el hombre, pero dentro de un ritmo que lo hace eterno y universal.

Antes que las manifestaciones de arte plástico, debió existir en la Grecia primitiva una gran escuela de filósofos. Los cuales supieron hallar esto: pasar de lo *particular* a lo *general.* Casa, hombre, navío. Y que, al ponerlo así, escapaban a lo *concreto real* para ponerse en lo *abstracto.*

Eso es lo que ahora convendría que hiciésemos. Y entonces debe comprenderse, que si dibujamos una casa esquemáticamente, no le vamos a poner un color tomado de la realidad, sino que, igualando el esquema, que es geometría (es decir que está en el orden geométrico), debemos poner un color abstracto (un tono dentro del orden de los colores fundamentales) porque ya no tratamos de hacer un paisaje, sino un *ordenamiento plástico.*

Con tal simplicidad debiera *comenzar* un nuevo arte clásico: perfectamente *objetivo,* sin acento ni intención; *impasible.* Tal arte, que quizás podría ser frío, al tomarlo un *artista* ya no lo sería, porque pondría a contribución de él su alma: no un acento ni una intención, pero sí las *intuiciones más profundas.* Esa simple estructura y el espíritu; la *razón universal* y *el alma.*

Bien o mal, eso ya lo hemos hecho de diversas maneras: es el *arte constructivo.* El cual o se basa en el *plano de color* o en el *grafismo puramente geométrico.*

La lección, pues, está dada y también se han realizado así obras, y entre ellas, las más importantes serían las del Sanatorio Saint-Bois y el monumento del Parque Rodó.

* * *

Aunque hayamos hecho estas experiencias de levantar un *arte universal,* la *tradición renacentista* pesa sobre nosotros y será quizás para mucho tiempo: por esto hacemos, sobre todo, lo que llamamos *pintura,* si bien ya *construida.* Y yo no aconsejaré que se deje en beneficio de aquel arte grande esta pintura; y por

muchas razones que no creo prudente tratar en este momento.

* * *

Tal nuevo arte clásico, estaría perfectamente afirmado en lo *estético:* puro, limpio, equilibrado, sereno. Arte en lo *concreto* y no en lo *aparente;* y cuesta ya el hacer otra cosa sabiendo de ésta. ¡De cuánta pátina nos libraríamos! Y de preocupaciones de escuelitas. ¡Estar ya en el alba de un mundo que nace, y ya no más en un mundo caduco que se desmorona!

* * *

Puestos en esta vía ya no tendríamos maestros que nos enseñaran ni a quién, consciente e inconscientemente, plagiásemos. Pues estaríamos de cara a lo por crear. Conviene que se reflexione mucho sobre esto.

* * *

Todo esto está muy bien, pero hay una cuestión que conviene *aclarar* (y no más que eso) pues no creo yo poder resolverla.

* * *

Hemos querido llevar el arte al *plano estético* porque, en realidad, es *el verdadero plano del arte.* Es decir, dar la naturaleza por *valores plásticos* concretos y no imitativos.

Todo esto se ha hecho aquí, en este Taller, y hay que decir que *acercándonos todo lo posible a la imagen normal.* En cuanto a lo que hemos llamado Pintura, el problema ha sido bien resuelto y el resultado magnífico. Pero ahora se trata del *Arte Universal,* y es con respecto a éste que se plantea ese

problema que he dicho, y contra el cual todos mis esfuerzos por resolverlo han resultado inútiles. Voy a decir en qué sentido: de que no hemos podido resolver nuestras composiciones sin deformar o mutilar la Forma; es decir, escapando a la normalidad. A mí no me ha sido posible conservar la normalidad de la imagen y realizar una estructura. Es lo que aconteció con el Cubismo.

Ahora bien: lo que desconcierta más al público es ver en las obras de arte moderno esta falta de *normalidad*, y por esto a toda costa hubiera sido necesario conseguirla. Pero, no ha sido posible hasta el presente: o bien hemos tenido que encerrarnos en el *esquema geométrico* o en el *fragmentarismo* o en la *deformación* de la imagen.

Si esto ha desconcertado al público, no menos ha desconcertado a los artistas, el ver y considerar que los antiguos, sin apelar a estos recursos y en perfecto *plano estético,* han realizado siempre su arte. ¿Qué misterio hay aquí?

Planteado este hecho, quizás haya que dejar que el tiempo nos traiga una solución satisfactoria. Y si fuésemos investigadores de mala fe, aun podríamos encontrar un arte en qué escudarnos para nuestra defensa; una buena parte de *arte indoamericano:* la Puerta del Sol de Tiahuanaco podría justificarnos.

Ciertamente, el mejor arte *preincaico,* tanto en la pintura como en la escultura, *está hecho a fragmentos;* sólo en la decadencia, en el ya *incaico* y posterior a éste, aparece la imagen normal.

Pero todavía podría hacerse otra consideración. No está *el arte en lo imitativo* (esto lo sabemos todos) sino en la armonía que se encuentra, cuando, mediante los valores plásticos absolutos y las reglas de

composición que tenemos, llegamos a producir un ordenamiento plástico que nos sitúa en un *plano estético;* esto es lo esencial. Nuestro arte, pues, es válido, pues llega a la finalidad que se propuso. Y, si eliminó el *tema* y el *aspecto normal natural,* ¿no fue en gracia a conservar su entera pureza, a encontrar *la unidad* en sí mismo no queriendo salir de su propia base? En todo caso, este arte busca por senda propia y nadie puede prever adónde puede llevarnos. Mi conclusión, pues, es que hay que seguir, mientras no se nos presente mejor solución. Pero convenía poner todo esto en claro, a fin de saber fijamente dónde estamos y lo qué hacemos.

Ahora, para terminar, esto otro: no basta que hagamos pintura de caballete; hemos de hacer el *Arte Universal Constructivo.* Hablo ahora en general, pues puede haber artistas que no deban hacerlo, y deban limitarse a la *Pintura,* esto es cuestión personal. Y desde luego siempre que se trate de *pintura mural, debe hacerse el arte constructivo;* pero éste, podrá ser dentro de un *orden universal,* o dentro de un *orden particular;* también ésta es cuestión personal.

* * *

De todas maneras, sería recomendable *un gran esfuerzo por parte de todos.* Saturarse de humanismo, entrar en lo universal (y esto tanto para la vida como para el arte) y, ya en eso, dejando todo subjetivismo, todo expresionismo trágico o como se quiera; es decir volviendo la espalda al eterno romanticismo, entrar en lo *clásico* (por completo en un *plano estético*), a fin de hallar *el equilibrio* y, por esto *la serenidad* en que debe colocarnos el arte.

* * *

Y ahora para terminar, quiero explicar algo, con respecto a mi pintura, que creo útil recordar: en 1906 comencé yo a pintar al fresco, y tal pintura se inspiraba en las formas clásicas de las pinturas de los vasos griegos, vale decir, en imágenes *perfectamente normales*. Tal pintura luego fue desarrollándose pero dentro del mismo espíritu: planista, ordenada, universal. Y siempre sin salirse del aspecto normal. ¿Por qué yo no continué así? No me satisfacía. Veía la posibilidad de otro arte más concreto. Y ya entonces desde 1916 hasta 1924 comencé a descomponer la imagen, y, en realidad, a encontrar *una estructura*. Por esto en 1928 y 1929, pude formular *mi teoría de Arte Constructivo,* y, entonces, en un *plano universal*.

En parte queda explicado el porqué de tal cambio y la imposibilidad de volver a la imagen normal. Y si tal evolución o desarrollo se ha producido partiendo de una única idea —lo estético—, ¿por qué yo debo dudar de que la cosa tenga que ser de otra manera y no aceptar tal resultado como *otra normalidad?*

* * *

En mi tiempo (hablo de alrededor de 1900) los artistas todos, buenos y malos, solían hablar de *sentimiento:* yo siento eso; o yo no lo siento; o esto es muy sentido.

Poco a poco, tal manera de expresarse se fue perdiendo y es que se fue sustituyendo el sentir por el pensar. Y sobre la *inteligencia* (el pensar) se quiso fundar todo. Por esto las cuentas no salieron; y es la falta de *humanidad* que se encuentra en el arte.

Bien: el arte griego era *sereno,* pero no *frío;* era *estético,* puro, pero tenía humanidad. Y es porque si era *pensado,* era al mismo tiempo *sentido.*

Pues bien: creo que ahora, en nuestro problema todo el nudo de la cuestión está ahí: sería justamente eso *el equilibrio.*

Pensar, combinar, estructurar, pero que todo eso (y hasta lo básico del tema: el pretexto) fuera *sentido.*

* * *

Ahora yo mostraré algunas obras mías para ilustrar esa lección: se ve en ellas que yo partí de lo *sentido* (diría literario) y no de los valores plásticos. Pero temo que si ahora lo hiciese, *caería donde estamos ahora.* Porque, si huyo de lo humano, para entrar en lo *concreto de los elementos plásticos,* haré una buena obra, pero *sin sentimiento.* Y si parto de éste, caigo en lo *aparente de la representación. Lo aparente,* pues, o *lo concreto.* Y es, que *no puedo despertar el sentimiento* sin esa *representación.* ¿Cómo pues, hacían los griegos primitivos que representaban y, a la vez, eran bien concretos? Para la pintura encontramos esta fórmula: hacer como cuando *imitábamos,* pero *construyendo.* ¿Para el Arte Universal, tendremos que adoptar la misma fórmula? Puede que sí; yo no lo sé. En este caso, tendríamos que estar con lo griego, *a partir de Fidias,* y no con lo griego arcaico que tanto nos apasiona.(1)

Agosto 31 de 1948.

---

(1) Un ejemplo aproximado de tal pintura puede verse en el Sanatorio del Dr. Rodríguez López, en Montevideo. En la lección próxima propondré aun otra fórmula, quizás más en el equilibrio que buscamos.

Lección VII

Continuemos en el estudio de *una teoría de Arte Universal en nuestro tiempo.*

Tras la búsqueda de una *forma absoluta de arte,* modernamente se han desechado formas de él, tradicionales, por estar en pugna con lo que se buscaba y se iba encontrando. Arte *concreto,* cuyo tema se quiso que fuese *la misma estructura de la obra y esos elementos plásticos absolutos,* eliminando toda representación o bien supeditándola siempre a ese ordenamiento. Tenía que resultar así, un arte hermético, ya que cortaba con lo humano y la naturaleza. Y estuvo bien que se buscase en tal sentido, porque así se dio con lo que era fundamental del arte plástico.

Como puede verse, se invirtieron los términos del proceso artístico, porque si en el arte tradicional, éste sirve a un tema, en el arte concreto, el tema es él mismo, y el motivo sólo es tomado como un pretexto.

Fueron así las cosas; pero sólo hoy podemos ver que en el fondo de esta cuestión, hay un mal entendido, y que ninguna de las dos partes tuvo razón. Vamos a verlo.

Hace pocos días, tuvimos ocasión de contemplar en buenas reproducciones, de los más bellos ejemplares de esculturas de la Grecia primitiva; esto es de antes del siglo V. ¿Qué admiramos entonces, el sentido estético a que fue llevada la forma, o el sentido humano? No lo sabemos: admiramos lo eterno de aquel arte, su perfecta serenidad, su equilibrio. Y si nos preguntásemos, de qué partió el escultor, si de lo humano o de la forma, no sabríamos decirlo; si bien, nos parecería que, en la génesis de la obra,

lo humano debió ser la idea de que partiría el artista. Sí, debió ser así, sin ninguna clase de duda.

Pues bien: debido a eso, es que, más tarde, los que filosofaron sobre arte, separaron en la obra, el *fondo* (o sea el tema) de la *forma* (o sea su realización plástica) y a tal separación, se debe el mal entendido que se originó luego y que persiste hasta hoy. Y desde entonces se dijo: *el arte debe de servir a un tema;* o bien *el arte sólo se sirve a sí mismo pues la forma es el fondo.* Los primeros serían los *académicos;* los segundos, los *modernos.* Los primeros hicieron un arte naturalista descriptivo e imitativo o literario. Los otros; en busca de *geometría y valores concretos,* mutilaron y deformaron la realidad; o simplemente la eliminaron de sus obras. Ni los unos ni los otros consiguieron un equilibrio. El equilibrio que admiramos en la escultura griega.

Aunque el artista parta de una idea, más o menos vaga de lo que ha de hacer, no quiere decir esto que sirva a un tema ni que éste anteceda a lo demás. Pasaría eso si hubiese propósito deliberado de hacerlo.

Pasan, o deben pasar, las cosas de otro modo. En el trabajo, idea y forma, simultáneamente se apoyan de continuo, como en una serie de ecos que se corresponden. Es más: la forma completa y desarrolla la idea, y ésta, a su vez, concreta la forma, la aclara y la define. Es decir, que tampoco aquí puede decirse que haya fondo y forma ya que ambas están diríase juntas, en apretado abrazo: de ahí el equilibrio en la obra. Y esto quiere decir, que, si el artista sigue atentamente el proceso de la forma, no pierde ni un momento el sentido de la realidad. Pero hay algo más, con respecto a este problema, que conviene poner en claro.

Me refiero ahora, a algo de la mayor importancia: el *tono* de la obra (no quiero decir lo que llamamos el tono o color); su música, su ritmo, su alma. Algo de la vida, del mundo; algo de sentimiento humano y de las fuerzas universales de la naturaleza. Y aquí viene muy a punto lo que he dicho muchas veces: que si en el artista no encontramos al poeta, al filósofo y al arquitecto, éste no hará nada de grande y universal. Y eso es lo que hallaríamos en esas obras que hemos admirado. Y que hallaríamos en la literatura y en la música, en la arquitectura y en la pintura, cuando exceden el particularismo de las obras chicas. Por tal razón, si el artista quiere estar en *lo universal,* debe conocer la filosofía, la música y la poesía, que darán extensión a su pensamiento, levantarán su alma, y le harán entrar, en profundidad y así descubrir lo que no podrían ver sus ojos.

He dicho muchas veces, que *lo profundo,* en pintura, está en el *tono* (ahora me refiero al color). Y ahora pregunto: ¿ese *tono* que encuentra la pintura, tiene que ver con ese otro *tono o alma de la obra,* de que ahora mismo hablaba? Digo que sí, y que uno no podría darse sin el otro, pues fijan el *plano estético.* Y obra que no llegue a ese plano universal, poca cosa es. Por tal razón, el pintor ha de tratar de dar con el tono.

El tono nos pone en lo eterno: detiene el tiempo, y en su luz, ya no es de día ni de noche. A tal concepto no llega la inteligencia, puesto que no puede explicar tal misterio; sólo la intuición puede ponernos en tal profundidad. Y se dirá ahora: ¿la escultura, que ya no es color, cómo llega al tono? La escultura, no es solamente tectónica, cuenta con

la luz, y la forma se evidencia por ella; y en tal claroscuro también hay tono: un equilibrio entre las masas claras y obscuras.

* * *

Todo esto que he leído hasta aquí, casi parece dar respuesta al interrogante que nos hacíamos el otro día; pero dejémoslo todavía en suspenso. Voy antes, a poner un ejemplo que puede ayudarnos.

Decía yo, que sin tener ante mí *un escenario de qué partir;* algo relativo a la naturaleza y a la vida; algo de humano, yo no experimentaba ninguna emoción; no *sentía* nada; que me era necesario imaginarme una realidad poética: un paisaje sereno, unos cuerpos perfectos, unos gestos nobles. Algo, en fin, que partiendo de la realidad, tendía a superar a ésta, dentro de todo un orden. Y vaya el ejemplo que voy a poner.

Muchos habrán oído "El Arte de la Fuga" que hace pocos días se ejecutó en uno de nuestros teatros. Pues, completando dicha obra, los músicos ejecutaron tres preludios de corales, también de Bach. ¿Qué podemos deducir, si confrontamos las obras? Pues, que, a la manera perfecta, pero fría, del Arte de la Fuga, algo de más profundo y bello oíamos en los preludios.

Y bien: la desazón en que entran los modernos, al confrontar sus obras con las de los antiguos, y ver que a pesar de que parece que imitasen a la naturaleza; es decir, que no la desfiguraban o que se ajustaban más a ella, quedaban grandes y fuertes, viene de este distinto resultado de que no partieron los modernos: de una *realidad* vista dentro de un orden superior; de ese escenario que he dicho; y sí sólo de un problema plástico que se apoya, casi

por compromiso, en una imagen de realidad que les sirve de pretexto. ¿Debemos continuar así o volver *(sin desdecirnos del hecho plástico)* a la naturaleza y a lo humano?

Esto último que se acaba de decir no es de tan fácil hacer, como podría creerse; *casi puede afirmarse que es imposible.* Planteemos nuestro problema escuetamente.

Más que por la razón ordenadora o constructora, los antiguos se elevaron *por el lado del alma: por el sentimiento de lo humano* y *de la naturaleza.* En nosotros ha pasado lo contrario: el problema de *la estructura de las obras* y *los valores concretos* que debían entrar en juego, ocuparon el primer plano. Por esto, en *tal sentido,* hemos ido más lejos que ellos. Tan lejos, que *ahora ya nos es imposible volver a la imagen normal.* Vamos a verlo.

Planteemos el problema bien escuetamente: ¿qué hemos buscado, ante todo? Pues, *realizar un conjunto plástico,* independiente, no saliéndonos de los límites que nos impusimos; por esto, desechando el resto.

En toda pintura, sea del siglo que sea, vemos siempre lo mismo: las cosas, los objetos, sean figuras o lo que se quiera, destacándose sobre un fondo, sea también un paisaje o lo que se quiera. En nuestro arte queda eliminado esto: no hay *cosa* ni *fondo;* porque *no se han buscado más que dos cosas:* realizar una perfecta *estructura* y dar todo por valores plásticos *concretos.* Es más, no hemos empleado más que 5 tonos enteros, puros; los tonos absolutos del prisma. Se ha eliminado *la tercera dimensión,* y por esto, también el *claroscuro,* porque no necesitamos dar relieve a las cosas, pues estamos en *lo concreto*

y no en *lo aparente.* También quedan eliminadas las *mezclas de colores,* y por esto, no solamente ya no entra *la luz real* en el cuadro, sino que son eliminados los *tonos locales* y las *cualidades de los objetos,* como papel, hierro, ropajes, piel, etc. En el cuadro, pues, ya no hay huecos, ni objetos de calidad distinta, ni nada aparente, todo es homogéneo e ideal. Y todo en él está *en superficie en primer plano.*

Tal concepción de arte, que va mucho más allá del Cubismo y es más completa que el Neoplasticismo, pues admite la representación, *es el punto culminante de la estética de nuestro tiempo y la realización lo más ajustadamente posible de un arte clásico.* ¿Por qué, pues, dudamos? Pues porque quisiéramos, conservando todo esto que jamás tendremos que abandonar, ir al *aspecto normal;* al sentimiento y a lo humano. Pero, *como una cosa excluye necesariamente a la otra,* la cuestión resulta insoluble.

* * *

Aquí hemos estudiado el caso de la pintura, pero es lo mismo para la escultura, pues *tiene que basarse en lo concreto de la Forma, y no en lo que pueda representar esa forma;* no puede dejar de considerar a la forma en *sí misma,* con independencia de lo que represente, pues, ante todo, debe de realizar *una estructura* y ésta le exige que opere sólo con elementos estéticos: *formas,* pero no *cosas,* y aunque se haya pensado en ellas.

* * *

Bien; el llegar a tal solución ha costado años de trabajo y miles de ensayos. Ahora, nos encontramos

que hemos despedido al *poeta* y que el alma no se levanta. Delante nuestro tenemos el escenario que nos muestre un cuadro completo de la vida. Y cuando nuestra obra ha terminado, más parece que tengamos ante nosotros una pared, que no el espacio abierto. Y, a pesar de eso, vemos que, dada la evolución que ha seguido el arte plástico, *es lo que tiene que ser.* Sabemos, que si rechazamos tal arte, para volver al que antes hicimos, retrocedemos. Que ya no nos conoceríamos; que ya no seríamos nosotros mismos. ¿Podemos dejar de saber lo que sabemos? Hace muchos años (era en 1916) yo escribí esto: "el tiempo de la poesía ha pasado, el canto del arte es otro". ¿Pero, la poesía, es la misma que la de antes? ¿El poeta, es el mismo de antes? ¿Un arte universal —clásico— sería como el de antes?

* * *

Estamos haciendo el arte moderno y miramos a los antiguos. ¿Por qué? ¿Es eso atavismo? Es posible. Pues si es así, debemos de luchar para liberarnos de tal influjo.

Las obras, por antiguas que sean se han hecho inmortales porque están bien. A pesar de perdurar, las óperas italianas nos parecen malas; es que no son música. El concepto que tenemos de la música verdadera, hace que las desechemos. No es, pues, por el prestigio que pueda dar la antiguedad que admiramos a tantas obras antiguas; es porque son perfectas. Y tal perfección está fuera del tiempo. En ese punto de eternidad es que debemos colocarnos. He ahí pues, otra base sobre la que podríamos asentarnos firmemente.

* * *

Así podemos preguntar: ¿esa serenidad del arte griego, viene de la *representación* o de su *perfección?* ¿Viene de su *equilibrio estético,* o de su *creación poética?* No nos engañemos: *viene del espíritu de sus creadores.* Su perfección plástica, con todo y ser grande, en la génesis del pensamiento pasaría a segundo término. Decimos, tratándose de un ser humano: ¿dónde reside su alma? No la podríamos localizar, porque está *en todo él.* Del mismo modo, ese equilibrio y esa serenidad están en toda la obra. Pero, en nuestras obras, también hay un espíritu. En todo nuestro arte. Y, ¿por qué no ha de ser bello?

* * *

Los creadores de la estatuaria griega o gótica, ¿fueron del todo originales? ¿No se apoyaron en otros que les antecedieron? Es indudable. Pero eso pasa con todo. ¿Nos pertenece el criterio que tenemos de las cosas? De ninguna manera. Por esto, quiérase o no, lo que descubrimos en la realidad (salvo excepción) es lo que nos enseñaron a ver. Y de tal cosa aprendida se forma un criterio común. Por esto, es cómodo ponerse en ese diapasón, porque cuanto digamos o hagamos será bien recibido. Una canción aprendida nos gusta más que otra que nos es desconocida. Y así, cuando mostramos o descubrimos algo nuevo, desagrada y es rechazado.

Pues bien, a pesar de ser nosotros los descubridores, la discrepancia con el arte ya acreditado, nos tiene que hacer dudar. ¿Y no sería éste el caso nuestro y que tengamos que construirnos una mentalidad

nueva? Quizás *aún no vemos su poesía y su humanismo,* pues indudablemente lo tiene.

* * *

Nosotros (el pintor y el escultor) ya no podemos partir de la *representación.* Enfocamos nuestro trabajo en un sentido puro, estético. Sería, pues, falso, lo que intentásemos hacer contradiciendo esta manera de sentir y ver las cosas. La representación tiene que pasar a segundo plano. Y entonces puede preguntarse: ¿qué nos inspira, pues; qué levanta nuestro espíritu para la creación?

Lo que Cezanne llamaba *le motif* (el tema o el motivo) era algo de orden plástico, y no algo real, como un paisaje o una figura; esto era sólo un pretexto. Bach cuando debió componer el "Arte de la Fuga" o "El Clavicordio bien templado", ¿qué debió tener como motivo? No una realidad, sino un motivo musical. Y, ¿de dónde sacaría la inspiración? Del juego, espontáneo en él, de su imaginación creadora. Porque, en el caso que he dicho, no tomaba ningún punto de partida en la realidad. Y nosotros también estamos en eso.

* * *

He dicho muchísimas veces, que, lo más profundo en pintura era *el tono.*

Bach, que varió tanto en sus composiciones contrapuntísticas, jamás (no sé si me equivoco, porque no soy músico) se salió de *la base tonal.* No así, algunos músicos modernos (sobre todo los nórdicos) han querido salirse de esa base y crear la música atonal.

En pintura, nosotros también hemos hecho eso, creando una pintura atonal, como la del Sanatorio

Saint-Bois. ¿Es que debemos recuperar el tono? Podemos hacerlo; bastará con que cambiemos los *tres tonos primarios de elaboración química*, por las tierras naturales, y aun éstas levemente alteradas por el blanco y el negro. Hago estos interrogantes sin pronunciarme todavía, pues sólo trato de reunir diferentes puntos de vista, esperando que el resultado venga casi por sí solo.

* * *

Finalmente, y para terminar hoy, ¿puede el Arte Constructivo, a pesar de las restricciones que le impone la estructura, traducir sentimientos humanos, encontrar *el tono poético* y dar idea de las cosas y del universo? Sabemos que, aunque esquemáticamente, puede darnos todo eso; y todo eso sin menoscabo de su punto de vista estético, que es la finalidad que persigue, y que tiene que darnos lo mejor.

Me parece que con toda esa remoción de hechos, la respuesta está casi dada; el fruto cae de puro maduro.

* * *

Al mostrar nuestras obras, si al espectador se le da un cabo (una representación, y por esquemática que sea) presto se prende de él y se da a imaginar algo de humano o real. Desde aquel momento, como ya se ha salido del plano estético, deja de considerar *el hecho puramente plástico* (que fue el motivo de la obra) y al faltarle verismo a la representación, la considerará defectuosa. Quizás por esa causa muchos artistas abandonaron la representación e hicieron el llamado *arte abstracto*. El espectador no tuvo entonces más remedio que permanecer en el *plano esté-*

tico, pero, no conformándose, tuvo que preguntar: ¿qué representa eso?

En cierta ocasión, un pintor muy naturalista, al hablarle yo de un arte *planista* me dijo: "pero es que la naturaleza no es plana". Y yo le respondí: "es que no trato de imitarla; ella sólo me sirve para encontrar ciertos *motivos pictóricos".*

Quizás por esta otra causa, el pintor, ya fastidiado de tanta incomprensión, trata de acercarse a la normalidad y recuperar el objeto.

Pues bien: ante las obras de pasados siglos, el espectador no interroga, pues no ve nada anormal; y esto, como dije al principio, es lo que desespera al artista moderno. ¿Cómo lograba tal fuerza y grandeza, tan grande equilibrio, esa eternidad en que se reposa el espíritu? Indudablemente debieron tomar otra vía para llegar a tal logro. Quizás estudiando el proceso del arte en Grecia, hallemos la clave de este enigma. Pero, como no está bien que yo les deje en suspenso hasta la próxima lección, y no emita juicio con respecto a ese pleito, diré, que no tenemos que imitar a la mujer de Lot, y correr el riesgo, de que, por mirar hacia atrás nos convirtamos en estatua de sal. Voy a decir muy en general, lo que pienso. Y digo que vamos bien por donde vamos. Porque, el simple hecho de mirar hacia el pasado, es abdicar de lo mucho que hemos alcanzado, dudando de ello y como si no tuviéramos conciencia ni nada hubiéramos comprendido. ¿No tenemos delante lo nuestro? ¿No es problema resuelto? ¿No tiene su belleza propia? ¿No es original, y, por lo tanto, no nos pertenece? En consecuencia, debemos de trabajar sobre lo ya obtenido, someterlo a nuevo estudio, ajustarlo, pero *no confrontándolo con cualquier otro arte*

de otra época, sino dentro de nuestro propio arte. Y pensemos, que quizás *no vemos aun la importancia que tiene,* que yo creo que es mucha. Y si el público aún no entra en él, pensemos que es cuestión de tiempo y ayudémosle a comprender.

Digo esto de una manera general, pero después lo trataremos por partes.

Lección VII (bis)

Nos hemos planteado la cuestión, lo más concretamente posible, en esta forma:

Tesis — Antítesis — Síntesis.

Hemos propuesto: volver a la normalidad, a la objetividad del mundo y las cosas, a lo humano. Y la antítesis era ésa: lo estético, la estructura, lo concreto, lo humano universal. Y por más que nos hemos esforzado, no hemos podido llegar a la síntesis. Entonces hemos tenido que convencernos que estábamos frente a una antinomia: que no era posible hallar una solución. Y la conclusión ha sido ésta: que cada siglo ha de tener su arte; así como los individuos de nuestro siglo tienen una mentalidad que les corresponde. El hombre de hoy, no puede dejar de ser y saber lo que sabe, y, por esto, ya no puede creer ni hacer lo que se hizo en otro tiempo. Y entonces, que el comparar es perder tiempo. Estuvo bien lo que fue, y está bien, ahora, lo que tiene que ser, en consecuencia: que el arte que hacemos es el que debemos hacer y que vale tanto como el de cualquier tiempo.

Setiembre 6 de 1948.

Lección VIII

—Perdone querido maestro — si le digo, que en estas últimas lecciones, usted ya hace un buen rato que se está contradiciendo.

—Todo es posible, pero, entonces, ¿quiere decirme dónde y en qué...?

—Sé que es gran osadía mía corregirle, pero recuerde "amicus Plato sed...".

—Sí, ya sé; y está bien, diga.

—Pues voy a ello. Por ejemplo: dijo usted en lecciones pasadas, que los artistas modernos (se refería usted a los cubistas sobre todo), no habían jugado limpio; que habían escamoteado el problema. Porque, el jugar limpio hubiera sido llegar a este plano de lo estético, de la construcción y de los valores concretos, conservando el aspecto normal; y, sobre todo sin apelar al recurso de la deformación y del mutilamiento del objeto. ¿No es así?

—Sí; eso afirmé y afirmo ahora.

—Pues, me parece que, tal cosa, no se compagina bien con *la solución al problema que últimamente nos ha dado;* pues ha dicho, si mal no he entendido, que, a trueque de no perder nuestro *plano estético puro,* y, por ende *la construcción y los valores concretos,* debíamos de renunciar a un *aspecto normal,* porque era cuestión insoluble querer juntar ambas cosas. Que, en consecuencia, debíamos aceptar como buena la solución constructiva nuestra, aunque estuviese en pugna con un aspecto normal; y que tal arte, debíamos de pensar que era *nuestro arte;* y pensar que valía tanto como el de cualquier otra época, pues éste, si salía así, era porque así debía ser,

dada la evolución normal de las cosas.

—Sí, está bien, siga.

—Pues bien, maestro, ¿no cree usted que en eso hay contradicción, ya que al parecer, tampoco jugamos limpio?

—Sólo aparentemente...

—Permita aún, maestro, y ya termino. Ultimamente, dijo usted, que había que volver al *sentido estético griego;* el cual había realizado el milagro de dar la *imagen normal* dentro de *los valores concretos de la forma;* y además sin cortar con lo humano y con la naturaleza; que ante sí, aquellos artistas, tuvieron un cuadro completo de la vida.

—Exactamente.

—¿Luego...? ¿No ve usted una contradicción en todo eso?

—Sí; ya he dicho, aparentemente. Voy a explicarme; sólo que para poder hacerlo tendré que dar un largo rodeo.

La pintura en el siglo XV, en Venecia, cambia de plano o de base: pasa, de *lo mental,* a *lo visual,* de lo concreto a lo aparente; de lo universal a lo temporal. Y aquí provisoriamente, dejemos aparte a la *representación.*

Sigamos. Dura este nuevo ciclo unos 4 siglos; que es como decir hasta 1900. ¿Por qué, desde ese momento, se inicia una tendencia, *planista constructiva?* No vamos ahora a buscar el *porqué,* que sería largo; constatemos *el hecho.* Y en 1910 el Cubismo ya ha cristalizado. Desde ese momento, el arte a tres dimensiones parece que debe desaparecer. Pero no debe ser eso, puesto que existió y dejó obras grandiosas. No debe, pues, desaparecer, pero sufrirá una deformación que le impone el nuevo arte que apa-

rece: *el arte a tres dimensiones debe ser también construido,* pues es lo que impone este otro tiempo. Y así *la pintura* perdura con todas sus cualidades, que son bien precisas.

Bien; la nueva pintura bidimensional, *mental* y no visual, se ejerce en pequeños cuadros de caballete; lo cual es una equivocación, pues su destino es la pintura mural. Esto vendrá más tarde: será el *Arte Constructivo Universal.*

Al desarrollarse este arte bidimensional, descompone la forma para lograr una superficie plana; toma sólo fragmentos de ella, e inventa un sistema de ensamblamiento de esas partes, para llegar a un ordenamiento plástico independiente: es el Cubismo.

Unos siete siglos antes de Cristo, en la Grecia antigua, se fijó un *concepto estético* del arte: es la primera vez que, de una manera definida, aparece en las obras: la forma se hace *absoluta y no descriptiva y representativa,* o bien esto de una manera restringida; los escasos medios técnicos quizás favorecieron en tal sentido. Es el concepto *mental* sobre el *visual.* El momento ya más *aparente,* y con una técnica más desarrollada, aparecerá luego en el siglo V con Fidias. Para ese tiempo ya se va entrando en *lo aparente.*

Tal concepto mental de la forma, siete siglos o más antes de Cristo, es el que reaparecerá a principios de nuestro siglo para dar origen a un arte *mental.* Pero ya entonces (y debía ser así) con otra expresión, no ya la *serenidad y equilibrio entre la naturaleza y la forma,* sino propendiendo decididamente a lo *estético y apartándose de lo humano y de la naturaleza.* Perdió, pues, el equilibrio. La inteligencia

dominó al sentimiento y a la intuición. La razón venció al alma.

En ese plano trató de *inventar formas nuevas* (era la *invención,* el terreno del intelectualismo) y presto, rompiendo toda norma, cayó en lo monstruoso. Y esto es lo que yo he delatado. Para imponerse (si se quiere, de una manera negativa, puesto que tendría que ser un arte para una minoría) no se detuvo ante ningún medio.

El *sentido estético griego,* fue recogido por nosotros; jamás lo perdimos de vista; así como tampoco lo humano y la naturaleza. Pero, no podíamos volver a remedar aquel arte antiguo; estábamos en el siglo XX, en un mundo muy distinto: *no podíamos conservar más que su esencia.* Y es lo que creo que hemos hecho. Por esto, confundir nuestro *Arte Constructivo* con el *Cubismo,* es un grandísimo error.

El volver a la forma real y al tema, ¿no era volver otra vez al naturalismo? La misma pintura a tres dimensiones, debió modificarse, imponiéndose una estructura.

Más evolucionados que los antiguos griegos en *intelectualismo* (por algo han pasado los siglos, y, a través nuestro la nueva filosofía, la música y la ciencia moderna), hoy, sin salirnos del concepto de lo estético, lo hemos hecho *más absoluto.* Y esto, en vez de llevarnos a *expresiones de alma,* nos ha llevado a nuevas estructuras formales (de acuerdo con nuestra mentalidad), pero sin querer caer en lo monstruoso y expresionista, sino dentro de un orden y un equilibrio, sin olvidar a lo humano y a la naturaleza; es decir: en *lo universal.* Y esto sólo ya nos separa radicalmente del Cubismo y sus subescuelas.

Pues bien, de haber querido volver a un aspecto

natural o normal de las cosas, hubiéramos perdido lo que precisamente nos dictaba lo *estético:* la medida, la estructura, el ordenamiento abstracto, los valores concretos del color y de la forma; es decir, lo penosamente encontrado y definido en un espacio de más de 20 años de arduo trabajo, y que ha sido la evolución normal del sentido estético sobre cuya base trabajamos. No creo, pues, que haya contradicción entre lo dicho en lecciones pasadas y estas últimas.

En un largo recorrido durante varios años, sin perder de vista *el plano estético y la construcción,* hemos ensayado multitud de teorías o técnicas. Y éstas han oscilado entre una pintura *mental,* bastante objetiva y de apariencia normal, en el espacio de las tres dimensiones, y otras, bidimensionales, irreales, ordenadas en contrapunto y geométricamente esquemáticas. El intento de una recuperación del objeto, y de consiguiente, *el aspecto normal,* ha sido considerado muchas veces. Y todas han sido buenas pinturas, lo cual no ha sido obstáculo para encerrarnos en una sola manera. A pesar de eso, creo que la tendencia, en general, debe ser el ir hacia *lo concreto y lo constructivo.*

* * *

Los objetos todos, *con las más variadas formas particulares,* ni por azar jamás armonizarán entre sí. Pues bien, para lograr eso —los artistas que se han preocupado, que son muy pocos— han empleado diversas técnicas: colocarlos dentro de un orden, sea la medida armónica u otro; deformarlos, para que entraran en un ritmo; esquematizarlos geométricamente, etc.

En aquella escultura arcaica-griega, no falta jamás

aquella preocupación rítmica ortogonal; y en esto puede verse, hasta más que en la forma, el sentido de lo estético que poseían. En esto yo puedo vanagloriarme, porque en cualquier tiempo yo he estado por entero en eso.

Al intentar, pues, la recuperación del objeto (es decir, su *representación objetiva normal*) he visto tal dificultad, si es que no se le deformaba o se ponía en un orden geométrico. Debía reducírsele a *forma estética,* inmaterial (despojarlo de sus cualidades intrínsecas a fin de que, por su homogeneidad con los demás, pudiese armonizar en un conjunto); y por esto, más que un objeto material (real), debía de contemplarse *la idea de un objeto.* Como se comprenderá, esto no podía lograrse intelectualmente; es decir, sin *sentir* el objeto, sin entrar en su alma: trabajo, por esto, de creación del artista. Quiere decir, recogido todo sentido de naturaleza y toda la forma íntegra del mismo; en una palabra: *humanizado.*

Como puede verse, tal propósito es bien distinto de aquél del cubista, que desarticulaba el objeto para juntar sus fragmentos a otros objetos o creaba formas monstruosas, penosas a la vista. Aquí, por el contrario, se quiere que el objeto no sólo perdure a través de la deformación, sino que de cualquier modo conserve íntegra su esencia. Es decir, que el objeto, íntegro y verdadero, no deja ni un momento de preocupar al artista.

Pero, aunque el objeto tuviera que perecer en honor de lo estético: el ritmo y la estructura, sería lícito hacerlo. Y hacer a la inversa, o sacrificar esto último a la objetividad del objeto, sería negar al arte en su sentido más profundo. No hay pues que oír la voz del vulgo, que quisiera que se hiciese tal cosa.

Si los griegos partían *del sentimiento y del alma,* está bien claro que poseían también el sentido estético más profundo; podría decirse *un sentido innato,* propio de aquella raza mediterránea; cosa que nunca podremos ver en las razas bárbaras. Con todo, tal sentido estético, no se fijó sino tras una evolución de algunos siglos. Existió en Grecia, antes de su unificación, un arte *naturalista,* muy tosco, el cual, sin perder ese sentido, se convierte, en el período cretense y micénico (en la edad de bronce) en *un naturalismo ornamental,* a base de motivos florales en arabescos formados por curvas entrelazadas. Dorios y Jonios, en la Edad de Hierro, unifican la cultura griega, la Hélade, propiamente dicha. Pero, un siglo más tarde, *el Atica* se impone definitivamente. Tal fundamentación de Grecia, fue obra de los Jonios, que extendieron su admirable cultura a lo largo del Mediterráneo.

El naturalismo de Creta, desde el período neolítico (unos 3000 años antes de Cristo), tiene su punto álgido en 1700 A. C., en Micenas; de manera que el sentido de lo *abstracto* podría fijarse entre los siglos VI y VII antes de Cristo.

Cuando se comienza a estudiar de cerca los grandes centros de cultura, sean del lugar que sean, y de la época que fueren, se ve lo peligroso que es *generalizar* y formular teorías. Parece que en diciendo "Grecia" o "Arcadia" "la serenidad griega", "el equilibrio griego", etc., ya está dicho todo. Paso a paso; entre mucha escoria habrá algunos gramos de metal precioso, y es todo. A veces, toda una gran cultura, ha podido existir porque existieron sólo unos cuantos hombres de gran inteligencia y visión penetrante; el resto sólo ayudó; y fue todo.

La unificación de Grecia fue muy laboriosa. Inmensa multitud de pueblos —la Hélade— convivieron, es cierto, pero cada cual viviendo a su manera. Y quizás eso persistió luego al unificarse: una suma; es decir, mayor riqueza: la Atica. Más, todo eso, confundido con mucha impureza; y por eso, muchos hombres eminentes fueron sacrificados, y muchas ciudades arrasadas. Por esto, sería más justo, referirse sólo a determinados hombres: Pitágoras, Platón, Sócrates, Fidias, Homero, Píndaro, Anacreonte, Diógenes, etc. Y aun, con esta precaución, ¿no veremos en las mismas obras, el error junto a lo cierto y justo, y lo perfecto a lo imperfecto?

Sea como sea, algo se definió en Grecia, que corresponde a nuestro anhelo: *lo abstracto, la forma y el ritmo, en un mundo independiente;* y ese mundo *marchando siempre paralelamente a un sentido de realidad y humanismo.* Se destacó la *razón universal,* de la *razón práctica.* El sentido confuso de la geometría, que presto se destaca entre los primitivos de todos los lugares y tiempos, allí parece que se destacó como un mundo completo, independiente, que tendría que permitir la más asombrosa creación: toma cuerpo la filosofía, la poesía y el arte plástico. Llamémosle a tal sentir y comprender *sentido estético,* que tanto podrá referirse a las matemáticas como a la poesía.

Y bien; a ese plano yo he querido llevarles; a ese plano universal, cuya antítesis es el grosero naturalismo en el arte y en el vivir. La Atenas tiene que ser para nosotros antes que una realidad en lo histórico, *un símbolo.* Atenas es algo eterno. Y quien no sea ciudadano de tal ciudad ideal, no ha llegado a ser del todo un hombre.

Buscamos, en el arte, *parcialmente.* Quiero decir, desde un punto de vista técnico. Y así formulamos teorías y hacemos ensayos. Y vemos que las cuentas no salen; ni damos con la vida que esperábamos, ni con la fuerza ni con una grandiosa simplicidad que perseguíamos. Y volvemos a analizar los modelos antiguos y nos preguntamos, ¿dónde está el misterio?

No es que yo lo sepa, pero me parece que erramos el camino. Porque no es fragmentariamente que podremos llegar a lo que tanto deseamos. El creador completo, universal tiene que ser el ciudadano de Atenas, *sintiéndose así todo él:* viviendo y actuando en todo, y en todo momento; es lo que dije otra vez: *ser para hacer.* Más que en el trabajo sobre las obras, ha de ser en el trabajo sobre él mismo, a lo largo de la vida. Y la unidad en las obras, responderá a la unidad de su mismo ser: y ésta sería la aspiración ideal del *humanista.* Y no pudo ser sino en Grecia que tal profunda verdad pudo definirse. Por esto, el *sentido estético,* es, para nosotros, un sentido universal, pues todo lo incluye.

El valor que puedan tener las palabras desde un punto de vista gramatical, poco puede importársenos, si hemos fijado ciertos hechos profundos en algunas palabras. Por ejemplo: la palabra *abstracto.* Explícitamente casi no sabríamos decir lo que significa, pues, lo que queremos significar siempre será mayor que lo que expliquemos; pero explícitamente todos, más o menos, sabemos lo que queremos decir. Y bien; hay que estar siempre en lo *abstracto,* que sería igual que decir en lo *estético.*

Los intelectuales, todo lo confían a su inteligencia y no a todo su ser. Por esto, toda su actividad la fundan en la *invención.* Inventar una pintura, una

teoría, un estilo o una manera. Y con esto no consiguen jamás hacer obra viva. Porque tal facultad de *invención* (de imaginación) es necesaria para la creación, pero vale cuando forma como parte de un todo completo.

Trato con esto que voy diciendo de acercarme a un *Arte Universal,* pero ya no hay que decir que vale igualmente para la *Pintura.* Y más cuando ésta, tiene que ser como ya se dijo, *construida.*

El otro día cuando yo comentaba algunas obras mías, retrospectivas, de 1913 o por allá, dije, que por tener ante mí, en imaginación, aquellas representaciones idílicas o heroicas, yo había pintado aquello con el mayor amor y entusiasmo. Y esto no escapó a algún oído finísimo y tuvo que subrayarlo. Y no menos, lo que yo añadí a aquello: de que ante una obra constructiva, me encontraba siempre, como ante un problema que debía resolver; y que me era penoso, palabras imprudentes, si fuera imprudente decir la verdad.

El hecho es cierto, y, ¿qué debemos deducir? Quien tal oyó no supo o no quiso formular juicio, pero yo debo decir qué pudo haber en el fondo de tal hecho. Hay dos cosas: es la primera, que en aquellas composiciones tuve que apoyarme en imágenes ya sabidas y acreditadas (mediterráneas) y que venían del mundo clásico griego; y es la segunda que *copiar* o *describir* gráficamente una realidad o ésta vista en imaginación, siempre es copiar o imitar. Pero, en una obra abstracta, ya no se trata de copiar o imitar, sino de crear concretamente un ordenamiento plástico. En resumen; que siempre nos encontramos con lo mismo, que, cuando copiamos una forma real, el camino es llano, y cuando que-

remos dar aquella realidad, sin imitarla, el camino está lleno de dificultades. Y ésta es la tragedia del artista de hoy.

Se diría que hemos comido del fruto prohibido y ya no podemos volver a la inocencia. Y es así. Nadie nos hará dejar nuestra posición por nada del mundo; sabemos que nuestro sitio es eso. Y en tal contingencia queremos volver a la normalidad y al equilibrio; a la serenidad, si posible fuese. Pero, ya hemos visto, que de aquel sentido estético de Grecia, sólo podemos conservar la esencia, como antes ya dije. Y ésta sí que no tendríamos que perderla jamás, ya que para siempre tendrá que ser nuestra base, y tanto para la vida como para el arte.

Y bien; ¿el que varíe lo formal; el aspecto y expresión de la obra, importa a lo esencial? Depende: si la estructura de la obra, y en fin, toda su expresión, toman su origen (como es en el caso de la pintura construida, y en el Arte Constructivo) en esa misma esencia, nada importa que varíen; pero si se desvincula de esa esencia, y más aun si la contradice (como sería en el caso del arte naturalista) ya tal arte no tendrá nada que ver con ese *sentido estético* esencial; o dicho de otro modo, con lo *abstracto.* Pero ahora habría que saber el *porqué* de esa necesidad de una nueva estructura y de un nuevo aspecto.

En Grecia (en la Grecia arcaica) se mantuvo un equilibrio entre lo *concreto* y lo *aparente.* ¿Por qué nosotros rechazamos tal equilibrio y nos inclinamos a lo concreto en perjuicio de lo aparente? ¿Qué nos impulsa en tal sentido? Esto es lo que hay que encontrar.

Llega un momento en que lo aparente y lo concreto se equilibran, pero, tal posición, no puede ser

eterna: o tiene que avanzar una u otra de estas dos posiciones. Y, ¿cuál debe avanzar? No puede ser la aparente, pues el arte viene de allí, pues comienza por la imitación; sería retrogradar. Por esta razón; tiene que ser la que tiende a lo concreto, a una verdad más absoluta, y es lo que ha sucedido. Mayor vigor en la estructura, y mayor verdad en el soporte, que es la materia plástica. Y, para decirlo brevemente: nuestro arte, con respecto al antiguo, marcaría un paso en la evolución. Pero hay que hacer una salvedad: siempre que nuestro arte sea tomado por artistas que le infundan vida y alma.

Tenemos, pues, que admitir, que, si hemos ganado en ese sentido concreto, acercándonos a algo absoluto, hemos perdido en cuanto a conservar la apariencia real y la expresión humana. Lo estético (o sea lo abstracto) nos ha llevado muy lejos de todo eso. Pero esto, hay que decirlo bien categóricamente, es *elevación.*

* * *

Esta plataforma es bien firme, y sea para cuando hagamos los chicos cuadros de caballete o la grande pintura mural.

* * *

Puestos a esa altura de *lo abstracto,* convergen, por estar en el mismo plano y ser lo mismo, lo *humano universal,* la *expresión plástica constructiva, los elementos cósmicos, lo geométrico, el ritmo, y lo concreto de los elementos plásticos,* pues estamos en lo universal. Fuera de lo convencional, fuera de lugar y tiempo, en lo eterno de las cosas.

Esta es la altura que ha logrado, con años de esfuerzo, el *artista* moderno.

* * *

Se ha llegado a esta *unificación:* el artista, entonces como un instrumento bien templado, puede hacer lo que quiera.

* * *

Ha costado mucho poner en claro todo esto, y, ante solicitaciones imperiosas, marchar adelante, y dar solución al problema satisfactoriamente. Ahora, pues, nuestra conducta tiene que ser bien afirmativa. El arte que debemos hacer, es éste que hemos dicho, y *no hay que negarlo en ninguna forma,* ni permitir que nadie pretenda criticarlo o corregirlo, sugiriendo modificaciones o arreglos que no consiente: él, pensemos, que es perfecto y bien definido. Por esto, no debemos hacer concesiones de ningún género, y, si pintamos, será para hacer este arte y no otro. Sea la *Pintura,* sea el *Arte Constructivo Universal,* deben pasar a primer plano y mostrarse sin encogimiento; y, quien no lo entienda, que lo estudie, que ya será bien triste para él si debe estudiarlo. Oportunidades se nos presentarán para hacer obras definitivas, sean pinturas murales o vidrieras de colores, esculturas en piedra y en madera, decoraciones gráficas, etc.; y, *en ningún caso debemos de ceder ni un punto:* tendrá que ser nuestro arte o ninguno.

Setiembre 11 de 1948.

Lección IX

Cuando estuvimos en el punto medio entre ir hacia la forma o aspecto *normal,* o hacia *la abstracción,* para mejor juzgar lo que debíamos hacer, nos pusimos aparte ya del arte y en un terreno puramente filosófico; y entonces, sin pasión ni ofuscamiento, tratamos de ver qué camino debíamos emprender. Hecho esto y echando cuentas, pensamos: si vamos hacia el aspecto normal, y aunque sea en un plano universal, forzosamente caeremos en el molde griego; o si no en un academismo; del lado de la abstracción, en cambio, con las reglas, podemos hacer algo nuevo; entraremos en algo bien concreto y bien nuestro.

De ir del lado clásico hubiésemos caído (como yo en otro tiempo) en un arte a lo Puvis de Chavannes, o en un plagio del arte griego; del otro lado, en cambio, se nos abría un camino de creación. En resumen: que el *concepto estético* de origen griego mediterráneo no sólo nos brindaba la base de *lo abstracto* (porque si la encontramos fue porque partimos de aquel concepto), sino que, además, nos mandaba, *por la fuerza de su misma esencia,* a perseverar en él; que es decir en lo abstracto; *en la estructura y en lo concreto de la forma y de los valores plásticos;* y ya para siempre condenaba al naturalismo imitativo. Y he ahí cómo, a más de veintisiete siglos, tal concepto no sólo está en vigencia, sino que ha determinado una nueva orientación en el arte contemporáneo, abriendo *un nuevo ciclo.* Porque bien podemos decir ahora, *que comenzamos a comprender.* ¡Nada más! Pero ya, este atisbo de

verdad tan grande, nos muestra tales posibilidades, que, con las mejores esperanzas, podemos trabajar con fe, y ya no más a tientas y como desorientados. Lo hecho hasta el presente y en tal vía, nos da por otro lado, *la certidumbre de que estamos en lo cierto* y de que otro camino no hay.

Recuerden, que en lecciones anteriores, dije repetidas veces que, fuese la que fuese nuestra futura orientación, siempre tendría que tener por base lo que encontraron los modernos: la *abstracción* y la *construcción;* que es como decir, ponerse en el *plano estético.* Hoy, después de nuestros últimos estudios y con mayor convicción, podemos reafirmarnos en tal verdad. Pero ahora convendría aclarar un punto muy delicado e importante: *no es pensando y analizando* (y aunque esto deba hacerse), que resolveremos nuestro problema de pintura. Porque, de proceder en tal forma, sólo resolveríamos la cosa en parte y *teóricamente.* Es, por el contrario, *pintando, haciendo pintura;* es decir *sintiendo,* ante todo, que llegaremos a esa síntesis. La cual, ni se sabe cómo se produce, pues, basta tomar un pincel para que, como respondiendo a un conjuro, *surja la pintura.* Toda la realidad, todas las teorías, todo humano concepto, así se resuelve en elemento plástico. Y entonces podremos decir que estamos en el plano de la *pintura.* Pero para tal logro, hemos de olvidar, hasta cierto punto, toda teoría, y *pintar con emoción y libremente.* Y entonces podremos ver aún otra cosa, quizás todavía más importante: que, *la síntesis* que habrá realizado el artista, y que se habrá gestado en su espíritu, será *algo inédito,* algo muy personal suyo. Pero, es claro, que antes se habrá comprendido bien la teoría; es decir, que se poseerá *el con-*

cepto de lo que es la pintura. Y entonces comprenderemos, que la pintura, *no se piensa, se hace,* y que haciéndola, se descubre lo que es; pero que antes tuvo que pensarse; *no para entrar en el misterio de su gestación,* sino para sentir y comprender que esa síntesis *se produce;* es decir, *que el pintor hace o está haciendo realmente pintura.*

Se ve, por esto que acabo de decir, lo difícil que es seguir tal proceso, y que aquí los conceptos están demás, y que no es por la vía de ellos que entramos en tal misterio. Tal proceso oculto, tal gestación misteriosa, tanto se verifica en la pintura a tres dimensiones, como en la pintura planista constructiva, en las manchas de color, como en las estrictas y bien medidas ideaciones geométricas. Y por todo esto que no es nada conceptual, sino intuitivo, es tan difícil entrar en la entraña de la pintura. El *ejercicio,* pues, de la pintura, como su *interpretación,* deben de colocarse en otro plano que en el habitual. De ahí un mal entendido casi imposible de desarraigar.

Se *comprende* la pintura y *se hace,* puede decirse, dentro del misterio. Por esto no puede explicarse. Y el que es pintor de verdad, realiza tal milagro sin darse cuenta y por esto sin esfuerzo. Lo único que podrá decir es que, mientras pinta o dibuja, está poseído de una gran emoción: *siente* hondamente, y sólo al margen de tal emoción, lejanamente, tendrá fija una idea. Está en un ritmo, en un juego de valores, en una música que se produce, y que no es cosa alguna. Está dentro del campo de la pintura, y, sobre todo de la pintura como nosotros la concebimos, que es decir en el plano absoluto de lo *estético.*

De todas esas menudas cosas está formada la pintura, y parecerá imposible que el pintor pueda,

simultáneamente, pensar en ellas. Y es que no piensa (pensó, sí, pero cuando está en la obra no piensa) *siente;* y esto es lo que no comprenderán los pintores demasiado intelectuales. Les parece que todo es cuestión de invención y de cerebro; y esto es sólo en parte. Casi podría decirse que la pintura es un *acto vital,* y que la naturaleza tiene aquí su intervención y que procede como en los demás; es decir, biológicamente. En resumen, pues, que si el pintor ha de pensar y ensayar mucho, ha de pintar sin las ataduras de las teorías y, en cambio, *sintiendo mucho.* Que, en el fondo, el acto creador no difiere, en esencia, del acto genésico; hay un evidente paralelismo. Pero, volvamos a nuestra base, que es *el sentido estético.*

Voy a apoyarme en una anécdota para reforzar la tesis que vengo sosteniendo. El último día que estuve en Florencia, después de una estadía de más de dos años, no quise marcharme sin antes despedirme del Museo de los Uffizi. Dí un recorrido por sus salas, que son muchas, y entonces sólo busqué de encontrar algo que para mí era de primordial importancia, y que podría definirse en una sola palabra: *ritmo;* y que debo decir, que, en tantos cientos de cuadros no hallé. Pero, en un vestíbulo que había a la salida del Museo, y al parecer puesto allí (ya casi al exterior) como algo secundario, había mármoles griegos, casi todos bastante mutilados; y entonces hallé lo que no había encontrado dentro: geometría, ritmo, sentido abstracto de la forma. Todo aquello estaba en el plano estético. Y ya me fui contento.

Ninguno de los tantos pintores, pensó, ni un momento, en que, si ponía una figura delante (por ejemplo) de un conjunto arquitectónico, la tal figura

debía deformarse (tal como en la escultura arcaica griega) y *entrar en las formas primordiales de los sólidos geométricos para armonizar con los elementos arquitectónicos;* pues nada tiene que ver un cuerpo humano con lo abstracto de la arquitectura. Tal cosa, pues, es fundamental, y viene del *sentido estético* y ya no de un sentido *real humano* atento sólo al verismo de las cosas. Además, tal sentido estético quiere que en la obra se haya establecido el *ritmo ortogonal* en las líneas de la composición (tal como en el templo griego la hilera de columnas en vertical y los arquitrabes y graderías en el horizontal) y una compensación en las demás formas del conjunto.

Tal cosa, para mí, ya en aquel tiempo, constituía el ABC del arte; y a esto, es claro, se seguía el planismo en la pintura (pues ya no estaba en plano naturalista, sino en el plano abstracto) de manera, que *la ley de frontalidad,* tan respetada entre los griegos, y aun en la decadencia, fue siempre para mí de primordial importancia. Y ahora he traído aquí este ejemplo, para que se comprenda, el porqué de querer encontrar el fundamento del constructivismo moderno, en el concepto *estético* que se definió en Grecia.

Pues bien; esas reglas de composición, deducidas de ese sentido estético universal son las que rigen en el Arte Constructivo. Son, en cierto modo, la razón de ser de tal arte. Y esto, como ya he dicho, no viene de ahora, sino de muchísimos años atrás.

En 1913 escribí y di a publicidad mi primer libro de arte. Hay en él un capítulo, que viene como de molde con respecto a lo que estamos tratando. No difieren, las ideas en él expuestas, de las de ahora,

pero se dobla su valor si se piensa en el tiempo que fueron dichas. Es decir, que han resistido al tiempo que ha pasado. En un capítulo (y a ése solo quiero referirme ahora) dice, bien categóricamente: "*pintura y decoración son una sola y misma cosa.* Decorar, embellecer el cuerpo humano y los objetos, fue la primera manifestación de la pintura, aparte de otra finalidad que pudo tener, siempre muy secundaria. Pero, en este comienzo, si el hombre esboza una forma natural, *no imita,* reproduce, más bien, una imagen, a manera de idea gráfica de un objeto. De manera, que si siglos después, cae en el realismo, si se desvía del verdadero camino de la pintura, *no es debido a una tendencia natural,* sino a otra causa. Y es cierto que, equivocadamente, esto último se ha tenido como un progreso, pero no hemos de caer en tan gran engaño. El realismo, es decir, la *reproducción del aspecto particular de las cosas,* a pesar de la apariencia de vida que nos da, siempre será algo de vacío. En concepto nuestro, pues, toda pintura que tienda a algo de verdaderamente grande, capaz de satisfacer plenamente debe de reanudar la tendencia primitiva.

Dos cosas de gran trascendencia se pueden deducir de este comenzamiento de la pintura, que tienen una raíz común: es la primera, que, si el hombre no imita, sino que más bien, por medio de una imagen que él crea, nos da razón de la idea que tiene de un objeto, y que luego tal imagen es aplicada a la decoración o embellecimiento de algo, tenemos: *una imagen perfectamente adecuada a la decoración,* y que esa imagen sirve, *precisamente,* para decorar objetos; o dicho al revés: objetos decorados *con imágenes perfectamente decorativas;* y es

la segunda, que, pintura y decoración son la misma cosa. Y tal tendencia sigue, sin interrupción, en el arte ya perfecto, de Egipto, de Grecia y de Roma, e igualmente la encontramos en los mosaicos bizantinos y románicos, y en el arte gótico... hasta que con los venecianos, en el siglo XV, comienza la desviación, que, como todos saben, termina en los impresionistas".

Y después de decir que el naturalismo ya ha hecho toda su evolución y tiende a desaparecer, añade: "La pintura ha de volver a su origen; es decir, debe ser decorativa. Y decir decorativa, es decir *ideal*, ya que en decoración las imágenes son más bien *ideas de cosas*".

En otro lugar dice: "en los tiempos antiguos, en Egipto y en Grecia, toda la pintura fue decorativa y plana. Esto puede verse en los hipogeos egipcios, y si bien no tenemos ningún ejemplar de pintura mural griega, por la decoración de los vasos podemos deducir lo que debió ser, ya que muchas de esas pinturas de vasos parece que fueron inspiradas en las pinturas de los maestros".

Y dice en otro lugar: "una pintura decorativa, es una pintura *aplicada*. Por esta razón, las formas naturales *se han de transformar en líneas y colores* semejantes a las líneas arquitectónicas del edificio, el mueble o el vaso que se ha de decorar; y aun dentro de su espíritu".

Hay que recordar, que en la época en que se escribió esto, reinaba en todo el mundo el más desenfrenado decorativismo: innumerables eran las revistas decorativas, y se celebraban certámenes internacionales de arte decorativo, ya en Munich, o en París (rivales en esto), o en Bélgica u Holanda. Pero

nada de esto tenía que ver con *lo decorativo* de que yo hablaba. Este era simplemente el *gran arte universal.* Y por esto, no basado en un arabesco ornamental (muy nuevo, muy fin de siglo, que tuvo las pretensiones de querer emular un estilo), sino, lo decorativo en la *gran tradición,* ordenado y geométrico, y que era lo verdaderamente decorativo, ya que lo fue siempre el gran arte. Y tan metido estaba yo en esto, que creí, de buena fe, que éste era el solo arte, y que, saltando por encima de la chica tradición del Renacimiento, debía continuarse: es lo que yo llamé más tarde *Arte Constructivo.*

Y bien; ahora, sin condenar a la Pintura, que es el arte del Renacimiento, estamos en esto; y las lecciones del presente año son para estudiar otra vez las reglas y ensayar de nuevo, lo que ya se ha dejado de lado demasiado tiempo.

* * *

Al querer volver nosotros a la Gran Tradición, tomando sólo su base esencial (lo estético, o si se quiere lo abstracto) *hemos visto la posibilidad de expresar nuevas cosas* y que jamás ni preocuparon ni soñaron posibles los antiguos. Voy a tratar de poner bien en claro esto.

Enseñando aquí la pintura, he visto lo difícil que era, para todos, *el pasar,* del plano *naturalista, aparente,* al plano *abstracto, concreto.* Y esto significaba *hacer* o *no hacer pintura.* Por esto no hemos podido nunca aceptar lo que hacen los otros pintores de aquí, *pues nunca han pensado en dar ese paso,* y tampoco la inmensa mayoría de los pintores de Europa y también de sus imitadores, en el resto del mundo, que no supieron, por esto, aprovechar la

lección de Cezanne y del Cubismo, ni ahora tampoco lo que voy explicando aquí (ya más definido) ni han podido, por la misma razón, interpretar el Arte Constructivo.

Con el estudio del *sentido estético* (o dígase *abstracto*) del arte griego, hemos podido darnos cuenta, más firmemente que nunca, de que todo el nudo de la cuestión estaba en eso. Estar en lo *abstracto* o en lo *aparente:* eso es todo.

Bien; mientras se hace pintura a tres dimensiones, esto es importantísimo, pero, mayormente tratándose del arte universal. De todas maneras, como saben ustedes, la pintura a tres dimensiones ha de ser también construida, y bastará para que lo sea, el que se ponga en lo abstracto: *el tono y la línea;* es decir, que sea *una síntesis* y no un reflejo de la apariencia. Llegar a la síntesis es lo propio del creador.

Los pintores naturalistas llaman construir el hacer sus telas modelando a planos, pintando por pasajes, dotando de relieve a los objetos; es construcción puramente material y externa. Pero la otra construcción, que es obra del espíritu, es interna y, por esto, como he dicho, es *una síntesis.*

Difiere de ésta, la construcción en el arte planista, no esencialmente, pero sí en cuanto al procedimiento. Líneas y planos de color son más *concretos* en el sentido de ser *tonos puros,* más independientes de la realidad, o totalmente independientes. Y lo fuerte de esta pintura, estará en *su estructura,* en la unidad y funcionalismo de todas sus partes. Y si el pintor constructivo no se prende fuertemente a eso y pone, ante todo, el contrapunto de su composición bien en evidencia, es decir, que pueda sentirse y verse al

momento, cuente que no ha conseguido el objeto de ese arte.

Cuando un pintor a tres dimensiones consigue el *tono,* piense que ya no recoge la luz del día, pues el tono está en *lo abstracto,* y allí ni es de día ni de noche, pero, que hay tal relación con la luz real que, sin serlo, y como por arte de magia, nos transporta a lo real. En esto también difiere el arte planista de este otro pues, siendo aún el tono más independiente de la naturaleza, más lo ajusta *a un sentir interno;* y ese sentir *que ya está en lo eterno* (lo abstracto) lo subraya mayormente, y de ahí más alejamiento del aspecto natural y mayor profundidad en lo estético o abstracto; mayor serenidad y paz en la obra, y mayor pureza.

Todo esto bien puede afirmarse que es nuestro, propio del hombre de este tiempo, y a esto me refería, cuando dije que podíamos dar algo en que no pensaron los antiguos. Y en todo caso, es todo esto lo que podemos oponerles.

* * *

Cae, delante de todo esto que acabamos de decir, lo decorativo fantasista, el folklore, lo tradicional popular, el naturalismo, lo anecdótico, y mil otras cosas que constituyen el encanto de las gentes y, son la endeble fortaleza de los artistas que jamás comprendieron.

* * *

El resumen de estas últimas lecciones es el siguiente: dejando, el artista *la representación como cosa secundaria,* entró de lleno en *los valores estéticos;* pero, entonces, de una manera más absoluta que en los tiempos antiguos. Yendo por esa vía,

descubrió entonces, posibilidades que nunca pudo soñar, esta pintura, estará en *su estructura de la obra* como de *expresiones espirituales nuevas.* Es decir, que retomando el hilo de aquel *sentido estético antiguo* (gracias a la exégesis más apasionada que jamás se había visto) se comprendió, que, en tal plano, podrían realizarse las obras más extraordinarias; que podría adentrarse el hombre en terrenos inexplorados hasta entonces y, lo que aun fue mejor, siendo más ortodoxo que en ningún otro tiempo y, por esto, más cumplidamente dentro del Arte. El problema se desplazó: ya no interesó la representación de cosas humanas anecdóticas, pues veía que entraba en otro terreno de lo humano mucho más profundo. Quitado el estorbo, diríamos, de lo humano, dio rienda suelta al sentido creativo dentro del espíritu y, entonces, fue viendo ante sus ojos la perspectiva más extraordinaria de un arte hasta el presente completamente inédito: el hombre de hoy descubría una nueva consciencia artística.

Veremos, en lecciones próximas, cómo para llegar a esto, tuvo que sacrificar la forma natural (pues al fin, no podía o no debía cortar con la naturaleza) pero, ¿qué le importaba este sacrificio, si era para lograr un fin más alto? Y en esto puede verse cómo el fin evolutivo se cumplía. ¿Debía detenerse? No se detuvo, y menospreció lo que pedía el vulgo, que era volver a la forma natural y a la representación, a la imitación y a lo descriptivo, al sometimiento de la plástica, a lo literario. No se detuvo, ni tampoco nosotros ahora debemos detenernos. En tal sentido debemos de ser intransigentes y no hacer la menor concesión.

Setiembre 20 de 1948.

Lección X

Como vimos en la lección pasada, hemos llegado a soluciones plásticas y metafísicas completamente *inéditas.* De ahí que queramos olvidar cualquier forma de arte, por buena que sea, de otros tiempos: *es que sabemos que tenemos que decir algo nuevo.* Asombrados quedarían los antiguos, como ante algo disparatado y sin sentido, si vieran lo que estamos haciendo; y sin embargo, si de algo carece nuestro arte, no es de lógica. Lo que hay, es que *hoy debemos decir otra cosa;* la cual se nos ha ido mostrando, tanto por nuestro incesante deseo de depurar y escudriñar, cuanto porque el mundo nos ha traído otras perspectivas. La labor de conjunto, de proporciones gigantescas, que tantos miles de hombres cumplen en el mundo, lo ha formado ya de otra manera y, por esto, nuestra mente al irse adaptando, ya es muy otra que la del hombre de antaño. Vemos otras cosas que jamás éste pudo columbrar. Y si se quiere, a pesar de eso, nada decimos de nuevo, pues en lo esencial no cabe cambio alguno; pero, lo que hay, es que con las mismas notas, componemos otra canción; con las mismas letras nombramos a otras cosas. Es decir, que empleamos un nuevo lenguaje, en un orden nuevo, que es el que nos corresponde. Y para reforzar esto que digo, podría ir glosando las miles de cosas de hoy, que han dejado a otras de otras épocas, y esto en todos los terrenos; pero, sobre que esto lo puede hacer cualquiera tan bien o mejor que yo, no nos traería nada de profundo, que es en el terreno que hemos de trabajar. En cambio, es mejor, que ya desde el primer momento, nos situemos en nuestro

plano de arte, y señalemos, tan sencilla y claramente como nos sea posible la diferencia profundísima que nos afirma y nos separa de lo que ya no podemos ser y fueron los hombres de otros siglos.

Si en Grecia, según yo creo, se definió, más que en ninguna otra parte, el sentido de lo estético (y basta leer a Platón para comprender eso) y que luego pasó al arte de los contemporáneos del gran filósofo, hoy nosotros sin duda alguna tratamos de llegar con más rigor, a ese absoluto. Aquellos artistas, hay que reconocerlo, dedujeron de aquella base filosófica, verdaderas reglas de arte que han tenido que servir para siempre, y que por esto nos sirven; pero, compartían, aún, lo *abstracto* con lo *figurativo,* con el gesto, la expresión y el movimiento. Hoy hemos querido, de más en más, desligarnos de ese antropomorfismo, y entrar resueltamente en el plano de la *forma* (la forma en sí) con independencia del objeto y de toda expresión, y *esto nos ha llevado a desplazar el arte a otro plano: a lo puro estético. Las cosas,* pues, se dibujan, en último término, como pretexto de la obra; porque, lo que es su verdadero objeto, es, *lo concretamente plástico dentro del ritmo.* Bajo este nuevo punto de vista, la *estructura,* es lo primordial; pero, al tratar de realizar, entre los diversos elementos que componen una obra una *unidad,* se quiere que esos elementos tengan una función (el ritmo) en un verdadero contrapunto. Y he ahí, entonces, lo que, para nosotros, es *la vida de la plástica* y no la que pueda sugerir la representación. Como dije, el arte se ha desplazado completamente y, por virtud de tal desplazamiento, ha surgido una nueva música.

Todo esto es bien evidente y, si hemos llegado

a tal culminación, ¿retrocederemos ahora, por *consideración a lo humano,* volviendo al movimiento, al gesto, y aspecto normal de las cosas? Yo, he de confesarlo, he estado al borde de tal flaqueza (aunque siempre por vía de ensayo); pero, lo que ha sucedido, ha sido, que entonces, con más vehemencia, he vuelto a lo que tanto costó de hallar: lo *abstracto,* o si se quiere, lo *estético puro.*

Como ya se habrá comprendido, todo esto no se refiere a lo que llamamos *Pintura,* sino al *Arte Universal Constructivo,* que sería el verdadero arte decorativo, el arte en la Gran Tradición.

Sigamos. La serenidad y la pureza, esa eternidad que respira el arte griego, tenemos que hallarla ahora en otro plano; y también lo humano, en esa quintaesencia. Porque, las *formas,* si no son de cosas y seres reales con toda su objetividad, deberán ser simbólicas, y esto, ya no hay que decirlo, sin caer en lo monstruoso (que es, siempre, una expresión subjetiva), sino que, por el contrario, deberá darnos la esencia de lo real, *dentro de la estructura de una obra en el ritmo,* barrido lo subjetivo, y toda ella concebida plásticamente; es decir, con elementos *concretos.*

El plano ha cambiado por completo: buscábamos antes el *equilibrio* entre lo *estético* y lo *humano* (entre la naturaleza y lo abstracto) pero ahora, el equilibrio lo buscamos *sólo en la obra misma.* Lo buscamos en el *ritmo, entre los diferentes elementos plásticos en contrapunto.* Todo se juega, pues, encima de la tela, y lo demás, sin darnos cuenta casi, pasará a la obra: el sentido de la realidad, lo humano, las cosas todas. Se da, todo esto, entonces, *simbólicamente.* Del arreglo de los diferentes elementos en la

proporción de la medida, *contrapuntados* y, por esto, dentro de *una función,* surgen espacios, formas, las cuales, poco a poco, van acercándose a las formas naturales; es decir, siendo ante todo, *formas dentro de un conjunto ordenado,* y después objetos. Si se quiere *sólo reminiscencia de objetos,* esquemas geométricos de cosas que, antes que cumplir con éstas cumplen con la estructura de la obra. En este sentido debe de vigilarse el artista, porque si cede y nos quiere dar la forma completa de un objeto (cosa fácil para él) ya dejará el plano abstracto en que está y hará naturalismo, y aunque sea geometrizando y simplificando: hará el mal arte decorativo.

Equilibrio y serenidad puede haber en nuestras obras; y también humanidad y sentido de lo real. Porque lo que hacemos no es sólo *idea,* como puede pensarse; tiene su parte afectiva y su sentido real, pero, *en lo estético, en lo abstracto.* Es sólo un nuevo lenguaje, que hay que interpretar. Diverso es el lenguaje de las diferentes artes, y, sin embargo vemos, que en llegando a cierto grado de elevación, *dicen lo mismo en su lenguaje hermético;* y esto lo comprendemos perfectamente. Así, pues, también nuestro arte, con respecto al arte figurativo y descriptivo.

Desdeñosamente se ha hablado de nuestro Arte Constructivo, diciendo que es un arte cerebral (no hay que confundirlo con el Neoplasticismo), un arte mental, un esteticismo. Hay, entre éstos que así hablan, los que son unos perfectos ignorantes, pero hay otros ya más respetables, por poseer cualidades de pintor y de artista. Pero aun así, tal menosprecio no es justo. Naturalmente, están del lado opuesto al nuestro, y su lenguaje ha de corresponder a su intrínseca naturaleza. Quieren "arranque" en el arte,

expresión, dramático movimiento y hasta violencia. Dicen que el arte se hace, ante todo (me permitiré una frase que no me agrada), con los riñones; y cosas así semejantes. Pero ha de haber artistas así, como hay lo blanco y lo negro. Los eternamente opuestos: *los clásicos* y los *románticos*. Pero todos cabemos bajo el sol.

Creo que con estos estudios que últimamente hemos hecho, el Arte Constructivo queda mucho más definido: *ahora sabemos lo que hemos de hacer y lo que no hemos de hacer.* Sabemos que la representación queda supeditada a la estructura, y que ésta la va dando de una manera *simbólica, apenas como un recuerdo y reminiscencia de la realidad,* y que, como se va generando a través de *formas abstractas,* tiene que revestir aspectos completamente singulares; de manera que el artista tiene que *crear* o *inventar siempre* y, así, ni repetirse ni repetir lo que otros hagan. En una palabra: cada solución que encuentra tendrá que *ser suya.* Aparte de esto, conserva todas las reglas que ya se han dado y, entre ellas, que, o bien se conciba una obra tomando por base *el plano de color,* o bien como un simple grafismo, sin color alguno.

También hemos podido comprender, que el Arte Constructivo *es el verdadero arte decorativo,* por esto, *arte aplicado,* como fue en todas las grandes épocas. Y así, siendo más *lo que debe ser,* se separa de más en más de la *pintura.* Con esto podremos estar bien lejos de la confusión y el titubeo; distinguiremos perfectamente lo que tendremos que pintar *sobre un lienzo* de lo que tengamos que pintar *sobre una pared,* un mueble, un vaso u otro objeto.

Pero hay algo que aún quiero precisar, y es *lo*

que cada una de estas pinturas debe ser. Si la pintura ha de recoger lo fugaz de las cosas, y cuyo objeto principal es *la luz,* el Arte Constructivo debe desentenderse de todo eso fenoménico para ir a lo esencial de las cosas. Este arte debe situarse plenamente en *lo universal.* Es más, no siendo su objeto, y por humano que sea, ni el movimiento, ni el gesto, ni la expresión, debe de permanecer en su estaticismo ideal, en *lo eterno,* como las ideas, no ya en el plano de la luz real, sino en su luz propia.

Y ahora aquí, y para *terminar por hoy,* conviene recordar lo que dije en lecciones anteriores; esto es: que no es más que una parte, y quizás la menos importante, el saber las reglas constructivas, el porqué de este arte y su tradición y origen, su jerarquía y su situación dentro del arte en general, etc., porque todo esto sería letra muerta sin *el espíritu que debe animar al artista.* El cual depende, tanto de su propio ser, como de la cultura de sí mismo. Debe, el artista que quiera realizar el Arte Constructivo estar en el *plano universal,* y esto como artista y como hombre. Existir, vivir en él; es decir, vivir constantemente en esa *relación* que existe entre lo abstracto y lo real. Y más que eso: sentir eso universal; o dicho de otro modo: *el Cosmos.* Por encima de la ciudad y sus trajines, hay, la gran curva del cielo; la curva del sol, en su aparente curso; y, en medio de los ruidos, de las quimeras y disputas de los hombres, la rítmica pulsación de la vida, indiferente a todo eso. Hay que estar en eso. Ponerse al unísono de eso. Y que es lo que faltó a todo el arte moderno, y de ahí que no se remontase. No pudo llegar jamás a lo universal. Y justamente eso fue lo que hizo posible el arte griego: puso al hombre y a la naturaleza en

un plano *ideal* (su mitología) y siempre lo humano se refirió a eso superior; y al arte, *en lo estético,* desligado de lo real imitativo. Pero ahora sabemos que no hemos de realizar el arte como ellos: dar idea de todo eso que hemos dicho: *pero dentro del ritmo de la estructura moderna y el simbolismo de la forma, a que nos lleva.* Es decir, intentar de hacer lo que debía hacer el arte moderno y no hizo.

Este es el programa nuestro, y debiera serlo (sin olvidar la pintura a tres dimensiones), el de todos los artistas de nuestra época.

* * *

Creo que Homero sintetiza *en su totalidad* lo que fue Grecia; no la Grecia real y material; sino la Grecia ideal, estética. Y si él (o quien o quienes fuesen) *lo resumieron todo,* de él también parte *todo lo que ha sido para el mundo entero una cultura superior.* Y otros poetas, en otras tierras y tiempos, hicieron lo mismo. Y esto puede hacer pensar, que antes que el arte y la filosofía, debe de colocarse a *la poesía.* Porque, en efecto, la poesía, es la primera que recoge lo profundo humano y lo revela. Hablo aquí del poeta máximo, del vidente, del vate, *del creador.* Y pese a Walt Whitman y otros grandes poetas de hoy, creo que nos falta aún *el creador de símbolos universales,* y, por esto, eternos. Y no hay que olvidar a los profetas.

Crearon, por encima del mundo real, otro *dentro de la armonía;* siempre lo mismo: la realidad y lo abstracto. Tiene ante sí, Homero, al Cosmos; y sin dejar de referirse a hechos muy particulares. Y lo tiene ante sí dentro de la música: todo se corres-

ponde; todo, en cada momento, y en cualquier dimensión.

Pues bien: ¿qué mejor maestro? Puedo decir, que siempre fue el mío.

* * *

El espíritu universal está en Homero: el concierto del cosmos. Cada cosa, en él, está en *la totalidad.* La acción es simultánea entre lo más opuesto, *y éste es su tono.* Pues bien, ese tono es el que puede ponernos de inmediato en eso *universal.* Mientras el hombre trabaja, o canta, o juega, las nubes silenciosas pasan, el agua cae del caño de la fuente o se despeña entre las rocas. Mientras contienden los hombres, la hierba secretamente crece, y, la batalla no corta el ritmo de la naturaleza: el sol sale puntualmente y la luna y, a tiempo, la flor abre su botón. Todo es simultáneo. Con indiferencia ante los humanos, el padre Jove envía el rayo y el granizo, el mar se agita furioso; y viene la noche, y luego el día, y así sempiternamente. Y esto son los dioses quienes lo ordenan, más allá o por encima de las quimeras de los hombres. Y a veces quieren mostrarse, majestuosamente, con el brillo del astro de la noche, en su eternidad, o en el incendio de la llama. Tal lugar sagrado, está consagrado a Pan, o tal fuentecilla a una ninfa. Y piadosamente el hombre les sacrifica. Lo que la humanidad debiera ser y no lo que es, es lo que nos muestra Homero; y tanto en lo idílico como en lo trágico. Y tal realidad, que ha existido en todo tiempo, existe hoy; porque existió sin existir nunca; sólo el poeta la descubre. Está equivocado, pues, cuanto se dice de la influencia del medio, Apolo existe todavía en muchos hombres de hoy, y

Afrodita en muchas mujeres. Todo depende del artista y del poeta, que deben descubrirlos. Beethoven no imitó a los cantores de la selva, puesto que él era el cantor de la selva. Y estuvo también en lo universal, porque llevaba el universo en su cabeza.

Descubierto el tono, todos van a hallarlo, pero, entonces, hay que olvidar otras cosas. Decidirse, de una vez por todas, *a querer ser artistas de verdad;* y *podría decir hombres.*

* * *

El querer entrar en ese tono, no contradice la visión que debe de tener el artista plástico. Ese tono es el tono de *lo clásico;* no de lo clásico histórico, sino de la idea. Y entonces, tanto debe de estar en la poesía o en la música como en la pintura o la escultura; el tono no determina arte alguno.

Y ahora, como resumen a todo esto, que, *el artista que trabaja para el desarrollo espiritual de sí mismo, trabaja para su obra.*

Este ensayo nuestro, aquí en el Uruguay, *de una nueva estructura,* podrá progresar y afirmarse o bien terminar en una línea muerta y sólo quedar como recuerdo de una tentativa frustrada. El tiempo decidirá eso. Pero, de todos modos, lo que ha traído esto en torno suyo, ya ha sido beneficioso, abriendo muchos puntos de partida.

Si se afirmó que *sin estructura no hay arte serio,* eso ya fue mucho. Y por virtud de eso, el plano del arte cambió; ya el naturalismo imitativo, a base de tema, quedaba desvirtuado. Además, tal concepto, nos llevó como por la mano a *reivindicar lo estético,* ya que una obra estructurada de hecho ya estaba

dentro de ese ambiente: bastó definirlo nuevamente, estudiándolo para darse cuenta de eso. Y vino el buscar su origen, y esto puso de manifiesto la imposibilidad de repetir lo que se había hecho en tiempos remotos y, como consecuencia, el tratar de hallar nuevas formas completamente de acuerdo con nuestra mentalidad y el espectáculo del mundo de hoy. Y veamos lo que salvamos con esto: en primer término *la tradición mediterránea* y, por ende, la *concepción humanista*, por ser correlativa, ya que corta, puede decirse, con el humanismo realista, para fijar *el concepto humanista en lo universal.*

Hubo quienes trajeron a estas tierras del Nuevo Mundo, animales y plantas, que luego se aclimataron y hoy podemos decir que son nuestros. ¡Si pudieran aquí fructificar estas semillas que hemos traído! Porque es indudable, que no hemos hecho otra cosa que ponernos en la Gran Tradición.

* * *

Todos se apresuran a cantar al mundo y al hombre tal cuales son, ¿para qué? Esto ya indica que están en un plano naturalista. Pienso que debieron cantar lo que el hombre debiera ser. Sancho no sirve más que para destacar la pureza y nobleza de Don Quijote. Toda la crápula de las novelas de Cervantes, para destacar la rectitud de alma y limpieza de algunas mujeres y hombres. Artistas y poetas griegos —en general— no tuvieron otra aspiración que llegar a lo perfecto. Pues bien: el arte abstracto tiene esa misma aspiración, pero, sin duda alguna, en un grado mucho más avanzado en la evolución. Creo que debiera emplear materiales muy resistentes: el basalto, el granito, las maderas duras, la cerámica y el esmalte,

pues, la comprensión de tal arte demandará aún mucho tiempo. Si Platón soñó alguna vez en lo que debiera ser el arte plástico, debió pensar en lo que ahora pretendemos hacer nosotros.

Setiembre 27 de 1948.

Lección XI

Más de ocho siglos antes de Cristo; es decir, hará unos mil años, el poeta Hesiodo escribió estas memorables palabras: "*la fe, el pudor, la justicia, y la verdad,* han dejado la tierra espaciosa por el Olimpo". Estos mil años, ¿de qué han servido para el hombre, o para la Humanidad? Transformación sí podemos ver, pero no progreso *en el sentido de mejorarse como hombres,* que sería en el sentido de ser *más hombres;* es decir, dentro de lo *universal* y no ya más robado por entero a lo temporal. ¿No será una ilusión, el pensar que, con los siglos, cambiará el hombre de condición? Yo lo creo así; pues *la raíz de la vida es el egoísmo.* Por millares de años que pasasen, el tigre no alcanzaría la mansedumbre del cordero. Así el hombre: *que no vivirá jamás para los valores universales.* Vivirá siempre para él, para esa unidad que es él; y *vivirá odiando al que se sale de esa esfera.* Y sinceramente y de buena fe, piensa que es loco el que se aparte de tal camino. Entonces, ¿a qué querer torcer el del mundo? Por esto, ¿a qué querer imponer un *arte universal,* sea poesía, música, o pintura? No; si queremos edificar sobre terreno firme, *tenemos que practicar el arte naturalista a base de tema.*

No tiene bastante el hombre, con la ya demasiada larga vida que vive, sino que aún quisiera perpetuarla; ¿para qué? pues, *para continuar haciendo las iniquidades que hace.* Los grandes educadores o instructores de la humanidad, quisieron desviar al hombre de la bajeza y de la perversidad, pero fracasaron. Y es que echaron mal las cuentas: partieron del postulado de que, *del hombre animal, podía nacer el hombre espiritual que juzgaban que existía en él.* Hablaron de la Edad de Oro, y de unos Paraísos ultraterrenos como premio a la virtud. Pero, pasado el primer momento, el fuego de aquellas palabras ya no tuvo eficacia: quedó *la letra,* pero *su espíritu se evaporó;* y los paraísos se hicieron *materiales;* es decir, *el hombre los hizo a su medida.*

De todos modos, creo que no es prudente afirmar nada en un sentido unilateral, y por esto que debemos *creer todavía en el hombre; no perder la fe en él;* puesto que sabemos que los han habido (y los hay) con una aspiración de *superar esa esfera animal.* Y no sería una vanidad por parte nuestra, si afirmásemos que estamos en tal ley; o para decirlo, de manera más modesta: *que nos esforzamos por entrar en tal ley.* Y que, aunque no existiera más que esa buena voluntad, ya sería mucho.

Hace muchos años que vengo diciendo que *el componente humano no ha variado con los siglos* y que, con tal experiencia, ya puede afirmarse cuál es: una mayoría abrumadora de egoístas y bárbaros, sobre los justos y cultos. Y así, es natural que estos últimos se vean aporreados y sean siempre vencidos; pero sólo lo son *materialmente;* pues, en último término, quien vence definitivamente es el espíritu. Y

bien; ¿qué importa, entonces, que sea en la proporción de uno a mil?

En tal proporción, también, existen los verdaderos pintores respecto a los otros. Y basta que sean pintores. Y ahora, aquí, digo sólo pintores a secas, nada más; *y que eso basta si lo son auténticamente.*

Uno entre mil, ¡muy bien!; el cual será un mártir. Es decir, que jamás podrá situarse cómodamente en el mundo. Porque el mundo está hecho para los malos pintores.

En los estudios que hemos hecho, hemos podido ver que, *el pintor no se hace, que viene así hecho por voluntad del destino.* En consecuencia, que viene así marcado por él; y que, por traer aparejadas otras virtudes, lo colocan del lado en que están los hombres que viven en el espíritu. *Basta, pues, que sea pintor,* estando en segundo término el que esté en tal o cual pintura. Por el momento no se le debe de exigir más.

La realidad tiene cara fea y tuerce a los más recios y valientes. Voy con esto a decir, que, sin negarse a sí mismo, a veces el pintor ha de ceder, en parte. Y ha de ceder aun, para hacerse comprender.

La realidad impone sus leyes, y hasta cierto punto hay que acatarlas; claro que traicionando lo menos posible a la pintura. Pero, también, a veces, las mismas restricciones que le imponen al pintor, son motivo de mejores inspiraciones y el no caer en el amaneramiento. Con relación a esto, y para mejor ilustración de todos y del mismo pintor, me parece bien que tratemos un poco del medio artístico en que estamos.

¿Quién hace el ambiente artístico, los pintores o el público? Ambos a la vez. El pintor (sobre todo si

es mal pintor) trata de contentar al público y éste aprende (sea bueno o malo) del pintor. Ahora bien; el público es heterogéneo y sigue, según sus preferencias, a determinados grupos de artistas; artistas verdaderos y falsos. Y así se imponen diferentes clases de pintura. Además interviene el elemento oficial, el cual, casi sin excepción, y en el mundo entero, *consagra a los malos pintores.* Pero aun serían tantos los factores que intervienen en el ambiente artístico, que sería meternos en un verdadero laberinto el querer mencionarlos. Estudiaremos sólo los que nos atañen directamente.

Un pintor, *siempre es algo en devenir.* Pero, por serlo de veras, a través de las múltiples vicisitudes de su pintura, *su línea no se quiebra;* pues él no puede quebrarse. Podrá, frente a otros, *evolucionar en su línea,* más o menos a prisa, según su temperamento. Influye también la edad, con respecto a los múltiples aspectos de la pintura, y también el medio, por ser más o menos propicio a su desarrollo. Por último, la influencia de otros pintores, que si de un lado le despiertan cualidades latentes, por otro pueden desviarle momentáneamente de su camino; o más bien dicho, del curso normal de sus estudios.

La coincidencia, más o menos feliz, entre un público preparado para *una determinada pintura* y la producción del pintor, tiene que influir muchísimo en su desarrollo y en su actividad como artista.

Bien; apliquemos alguna de estas generalidades a la realidad de *nuestro medio* con respecto a nosotros.

Dos corrientes paralelas, aunque distintas, se producen entre el artista y el público. Una, siempre en el sentido de *abogarlo,* otra *independiente* y sin propósito. Esta última es la del buen pintor.

Siempre, cualquier medio artístico, está dominado por determinadas tendencias, aparte del enorme porcentaje que va tras la mala pintura. Y el que *ciertas tendencias de verdadero arte* encuentren cauce para su buena acogida, *depende del grado de cultura de aquel medio en que se produzca.* Pero el buen pintor, pese a lo adverso del medio, no tiene otra *alternativa que seguir su propio talento.* En cambio, el mal pintor tratará de adaptarse. Pero, *la más feliz coincidencia* es cuando el pintor se encuentra ser tan vulgo como el público.

Bien; ¿qué ha podido pasar entre nosotros en estos diez o doce años últimos? Aquí podemos ver, de primera impresión, que *algo se movió* y que algo ha quedado inmóvil.

El medio, en cuanto a la pintura, era bajo. Lo que *se movió,* pues fue porque trató de elevar su nivel a la altura que *se señaló.* Y, posiblemente, de no *señalarse ese nivel,* hubiera quedado inerte como el resto. Se señaló un nivel para dos posibles pinturas, una *constructiva universalista, plana y esquemática,* otra *particularista, a tres dimensiones, de aspecto naturalista.* Fue una prueba de fuego para nuestro medio. Porque, hablando en general, la pintura que aquí se hacía *era muy poco más que una pintura de aficionados.* ¡Y, de golpe, tener que enfrentarse con una pintura ya muy evolucionada, de valores abstractos, y en cierto modo construida; o con una pintura universal, dentro de una ordenación! Era demasiado. Esta segunda se rechazó de plano despertando la hilaridad; en cambio la primera, ya fue considerada, si bien con ciertos reparos.

Tales pinturas despertaron mucha controversia y, más tarde, cierta marcada actividad, si bien, *la pin-*

tura naturalista tuvo mayor número de cultivadores. Y, pasado un cierto tiempo, y hasta hoy mismo, se ve a las claras que es *la que tendrá que prevalecer.*

Tratemos, pues, *sólo de Pintura,* y dejemos al Arte Constructivo como una posibilidad remota. Hay que reconocer, que no es éste su momento; y esto por muchas razones. Y que además, si algún artista sueña con hacerlo, ahí está la realidad que no se lo permitirá. En todo caso tendrá que hacer, si quiere ser aceptado, algo híbrido, semi abstracto, semi naturalista.

Vamos a la otra pintura. Esta, desde el primer momento se impuso, como tengo dicho, y tuvo muchos imitadores. Se vio que no tendría dificultad para imponerse. Con todo, en la forma que se presentó, con ciertas reminiscencias cézannianas, los subrayados, y *el empleo del negro y los grises sombríos,* fue motivo de crítica. Pero era una pintura objetiva y pintada con valentía. Se mantuvo cierto tiempo estacionada en ésta su primera manera; sólo se buscó un mayor ajuste en el dibujo y en los tonos. Hoy ya todos saben que es una fuerte pintura muy sintética y construida. Aquí, en nuestro país, ocupa el primer plano. Al fin una pintura hecha con criterio y que tiene mucha originalidad y que puede desafiar a cualquier pintura del mundo.

¿Qué se puede deducir de este rápido examen de la pintura en el Uruguay? Pues que *público y artistas propenden decididamente al naturalismo.* Vulgar, decorativo y falso por parte de unos; sintético, concreto y construido, por parte de los otros; pero *naturalismo, al fin.* Parecería, pues, que corresponde al grado evolutivo de todos, y sea por las causas que fueren. Es más; yo he podido constatar,

en muchos de los jóvenes artistas a quienes yo he guiado que, tras un corto período de *una marcada tendencia hacia la abstracción y la construcción,* ceden, poco a poco, *a la imitación.* Relativa si se quiere, pues nunca lo es resuelta y francamente, pero marcando un descenso en el sentido de la abstracción.

Hablo así, de esos pintores, refiriéndome sólo a una *tendencia espontánea,* pues todos, más o menos, son aptos para hacer el Arte Constructivo; y ya lo han hecho.

Tal tendencia, a mi juicio, *no hay que desviarla. Están en ese momento* y hay que respetar eso. Y piénsese, además, que si hacen pintura de verdad, ¿qué habría que reprocharles?

Ahora, para mejor situar esta pintura del Uruguay, una muy rápida ojeada al naturalismo desde su origen, el cual, todos ustedes saben que nace en Venecia, sigue en España y finaliza en París con el Impresionismo. Pues bien, el post impresionismo y *el fauvismo* en esencia no difieren, en cuanto a naturalismo, del Impresionismo. Cezanne mismo y Van Gogh, si bien se apartan ya más, conservan mucho de la pintura que les dio origen. En cuanto a la pintura que aquí se hace (la nuestra), si bien parece orientarse en un sentido constructivo y dentro de elementos concretos, puede sumarse a los antedichos movimientos de Europa.

Y bien; el naturalismo veneciano y español, ¿qué tienen de común con el naturalismo de hoy? En verdad nada absolutamente, si se exceptúa en un punto: *el que toda esa pintura, la antigua y la de hoy, es la única y verdadera pintura.* A través de tantos avatares, no se perdió el hilo; y que los

pintores *que están fuera de esa línea, ni saben lo que es pintura ni son pintores.* Y el público debiera persuadirse de eso y educarse o reeducarse.

* * *

A los estudiantes de la Facultad de Humanidades, hay que decirles, que este arte naturalista que se inicia en el siglo XV, si bien en su albor mantuvo los *principios universales* y tomó mucho del *clasicismo mediterráneo,* más tarde se desentendió de todo eso para enderezar hacia el *realismo positivista* en el que está hoy, y que sólo el Arte Constructivo por su universalidad, sería el arte humanista.

He dicho muchas veces, que una cosa son las teorías y *las diversas pinturas* y otra *los pintores.* A éstos *no se les puede forzar* a que hagan una pintura determinada, pero el caso es que *yo debo de señalar en qué sentido marca la flecha;* lo que tendría que hacerse. A pesar, pues, que quizás no es el momento del Arte Constructivo, yo debo de explicarlo, pues es el *que creo que corresponde hacer.*

Pues bien; para practicarlo el artista se encontrará con una enorme dificultad, y es ella, que no basta conocer su técnica ni su teoría, *que ha menester vivir en su mundo,* poseer una regular erudición que sólo con tiempo se adquiere, y entrar en la universalidad de la poesía, la literatura, la música y la arquitectura; en fin, abarcar el conjunto de los conocimientos humanos, siempre en un plano superior, *estético;* es decir, mirando al espíritu, y, además acomodando su vida a todo ello. Por eso dije, no hace mucho, que trabajando *sobre sí mismo* en ese sentido, ya se trabajaba para la futura obra.

Si todo eso es difícil de comprender y practicar

por parte del artista, mayormente lo es para el público y esto por *ser escasos los individuos así preparados.* Los futuros humanistas, que ahora se forman podrían serlo de verdad. Pero, para tal logro, y a mi juicio, deben enderezar sus estudios, no en el sentido de una vana erudición, ni en el sentido práctico de adquirir conocimientos a fin de sacar un beneficio material, sino, *dentro de ese plano de luz, ultrahumano,* donde todo es *ciencia del hombre,* en el que todo es *belleza y arte,* y que yo denominaré *plano estético;* el cual toma su origen en Grecia: la gran *cultura mediterránea* que no será jamás suficientemente penetrada y estudiada. Y yo puedo dar fe de eso, porque a ella le debo *lo que soy,* y no digo *lo que sé.* Y, aunque no sea mucho, tengo que decir que me mejoró en lo poco o nada que era. Y por esto ahora puedo enseñar algo a ustedes.

Me parece bien, mencionar aquí un concepto que se tuvo de una *ciencia única.* Concepto diametralmente opuesto al de las ciencias especializadas de hoy. Quiso ser *una síntesis,* y lo fue en realidad, abrazándose, *hasta formar una unidad: todo el humano saber;* y así, en el *conocimiento,* también en el *espíritu.* Pues bien, a modo de ciencia, quiso ser el Arte Constructivo. Por esto, creo que para cualquier artista es la mejor disciplina. Presto se ve en las obras del que ha practicado el Arte Constructivo una más apretada *estructura,* mayor rigor en *el tono* y mayor ajuste y seguridad en el *dibujo;* esto aparte del *tono moral* que habrá adquirido el artista y el *sentido universal* de sus conocimientos. Por esto, aunque no se practique o se practique poco, debe de quedar como *fundamento* o *base,* a la que nos podamos referir siempre.

El Arte Constructivo es una *síntesis*, y no de las peores que se hayan hecho. Dentro de la geometría y la proporción, engarza los más altos valores humanos por su universalidad. Mas, por sacar en cierto modo al espectador de lo temporal o cotidiano, por quererle forzar a que acomode su vivir a un orden, le suele ser molesto, y de ahí su rechazo. Y esto en el mejor de los casos, cuando se ha detenido un minuto en considerarlo; porque las más de las veces, no obtiene de él más que indiferencia. Esto delata el mayor desacuerdo entre el hombre de hoy, práctico y materialista, y ese arte en una mayor elevación. Por tal razón, *no resulta viable;* y por eso, ningún artista medrará con él; pero, en cambio, ese artista será de los pocos que, en este siglo, habrá trabajado para la Verdad. Y tal conducta suya, parecerá desatinada, y jamás se le perdonará. Será tildado de loco, de insensato, o de vanidoso que quiere singularizarse. Pero, no se amedrente, siga adelante, y haga de su casa un templo; pues ése es el galardón con que, en el mundo, se premia al justo que cree en esa Verdad que he dicho. ¡Y cuán grande y bello es el Arte Constructivo! Que se me perdone esta flaqueza paternal, pero, ¿por qué no he de decirlo si lo es? Y acójanse a él los jóvenes más puros y no contaminados, que jamás les defraudará. Y los futuros humanistas, estúdienle. Bien penetrados de lo que significa estudiar humanidades (ciencia suprema del hombre), ¿qué otro arte ha de presidir en su celda de estudios? Y ahora aquí corto, porque temo, que la fantasía, quizás en pos de una ilusión, me lleve muy lejos.

En cierta ocasión, alguien se hizo dueño de un cuadro mío, constructivo; el cual me dijo: no gusto

todavía de este arte ni lo entiendo, pero siento que su influjo me hace bien. No colgaré otro cuadro en mi cuarto sino éste. Puede ser esto cierto, o ser una ficción mía, pero para el caso es lo mismo: es una verdad cierta.

En el Arte Constructivo, hay que apelar menos a la sensibilidad que en la pintura. Por esto es más fácil explicarlo y enseñarlo. Explicar lo que es el *tono,* los *valores,* las *calidades,* y otras particularidades de la pintura, es cosa enormemente difícil. Pero explicar las reglas constructivas: *la ley frontal, la medida armónica, el esquema geométrico,* es mucho más fácil. Pero, en cambio, la mayor dificultad está *en iniciar,* sea al espectador, sea al discípulo, en la esencia de tal arte. Porque entonces, se le exige, así de golpe, un cambio de plano: pasar de lo particular a lo general, de lo real a lo universal, de lo material a lo estético. Pero, en arte, no deben exigirse tales acrobacias: cuélguese el cuadro, y déjesele ahí, que él hablará y al fin se hará comprender. Pero, generalmente se quiere la comprensión inmediata, como si de ello dependiera algo muy importante y urgente. Y es que el espectador no quiere ser jamás derrotado por lo que no comprende, y sólo espera tener una razón que rebatir. No; no debe ser ésa la actitud del espectador ni la del discípulo. Espere que la obra hable, sea pasivo que, al fin, un día, llegará a lo profundo de ella. Y hay que decir, que ése es el único medio de comprenderla, pues el arte no es para *leer,* sino para *sentir;* y que cuando se trata de una obra a cierto nivel, si no se la comprende por vía del sentimiento, no se habrá comprendido lo mejor.

* * *

De una manera muy descosida y pesada he expuesto diversas particularidades con respecto al arte, el artista y el medio en que estamos, para poder llegar a alguna conclusión que nos sirviera. Y, siempre tratando de simplificar el problema, saco esto en conclusión: que debido a lo irreductible de ciertos términos, no es posible llegar a una *síntesis,* y que, entonces, tiene que admitirse, que *excluyendo unas cosas de otras, tienen que quedar desvinculadas.* Y esto se comprenderá en seguida si se considera esto: *que hay dos órdenes de cosas en antagonismo.* Unas, dentro de lo universal, otras de lo particular o temporal; y, en uno y otro bando, *artistas que tienen iguales derechos que hay que respetar.* Luego de esto, y considerando el tiempo y el medio en que estamos, *lo que tendríamos que hacer* y, por otro lado, *lo que impone la realidad de las cosas;* factores, ambos, que no podemos escamotear.

Si dejamos lo superficial y tratamos de llegar a lo profundo, podremos ver, que lo que dividió al arte, en el siglo XV, esto es: *el naturalismo,* es lo que ahora también nos divide y hace imposible llegar a un acorde. Al Arte Constructivo estorba la Pintura, y, a ésta, el Arte Constructivo. Los de un lado verán *idea de cosa,* donde los otros sólo quieren ver *a las cosas mismas.*

Bien: *la realidad* y *lo abstracto;* al uno le gobierna *su voluntad,* al otro *la ley.* En el uno todo es *ordenación,* en el otro *libertad de expresión.* En el uno todo es *tono* (relación de valores), en el otro *sensualismo.* Hace más de cuatro siglos que ha dominado *al hombre de lo abstracto y de la mesura el hombre de la libertad y de la expresión.*

Dejando aparte lo que *este hecho* supone fuera del campo del arte, vayamos a lo que a éste sólo atañe.

Durante estos cuatro siglos largos, se perfeccionó la técnica de la pintura, pero sólo en el sentido de *la imitación.* El naturalismo trajo eso, si bien con técnicas muy diversas. Pero, tal repetición unilateral, marcó surco profundo en las generaciones y, debido a esto, es que hoy se piensa que el arte imitativo es el único y verdadero arte. Si no quiere el hombre leyes que rijan su conducta, si ya no respeta nada en tal sentido, el artista, hombre como los demás, ¿podrá soportar reglas de ninguna clase? Es lo que pasa: *para el artista no existe lo abstracto.* Consciente o inconscientemente, va, como por un plano inclinado, *hacia la expresión* real. Es decir, hacia *lo sensual.*

Todo esto, sin entrar en matices y como idea general. Y hay que decir que tal tendencia va al unísono con la marcha del mundo. Parece, pues, que lo lógico y normal, es seguir así. Pero, ¿es que el mundo va bien?

Esta tradición hacia lo sensual, como hecho, ya desde su origen, mostró la fisonomía que presentaría. Llámese Ticiano o Tintoretto, Velázquez o el Greco, todos trabajan para los grandes, Reyes y Papas; es decir: para *la magnificencia.* No es el arte para *una fe,* es netamente un *arte profano.* Por tal razón, desligado de lo profundo, fuera de la *totalidad.* Y tal arte ya no tiene que interesar al humanista.

Bien saben ustedes, como yo me he esforzado en marchar en sentido inverso. Esfuerzo, si se quiere, estéril, ya que es imposible contrarrestar las poderosas fuerzas en sentido contrario. Pero hay que dar constancia, y aunque fuese sólo en nuestra conciencia.

Además, podrá quedar la obra que hagamos. Testimonio también. Rastro, quizás, para las generaciones venideras. En resumen: *hay que hacer tal arte.*

* * *

Basta, dije antes, que el pintor sea pintor a secas, que haga verdadera *pintura.* Porque, dentro de la esfera de la pintura, si se llega *al tono,* a lo profundo, y sinceramente; es decir, a lo que he llamado el *hecho plástico,* ya está en *lo estético,* y por esto se habrá salvado. No está ya más en *la imitación,* no está ya más en *el tema,* porque para él el tema es la pintura misma, está en algo puro, absoluto. Y como dije, tal cultivo de la pintura y en tal forma, le tiene que llevar casi a un sentido místico (el juntarse con ella) y por esto *vivir austeramente,* olvidando el resto. Sería, tal actitud, una reivindicación de la Pintura, una incorporación a la construcción y, por esto, a la unidad. Y, ¿quién sabe si este pintor (pintor a secas) que no teme a la realidad porque sabe defenderse bien, sin caer en su imitación, no sea el que, a la postre, tenga que salvar al arte?

Lección XII

La última lección, más que una solución de problemas, fue una exposición de éstos *casi* en toda su latitud. No, pues, completa, porque, de intento se dejó *uno* de lado, tanto debido a su importancia, cuanto a que, por su índole, puede penetrar en lo más vital, y alterar en su totalidad toda la estructura ideal que hubiésemos hecho.

En otro tiempo, tal problema, hubiera pasado a primer plano, y casi hubiera constituido la médula del *problema artístico de hoy,* pero, debido a ciertas reacciones que se han tenido que producir últimamente, su importancia ha disminuido, y debemos considerarlo de otra manera.

Al terminar esa última lección que he dicho, adelanté algo de lo que trataría en esta presente, y que sería, entre otras cosas, precisamente de eso tan importante que debemos tratar. Me referí al maquinismo en nuestra época.

Tan importante es y ha sido, desde cierto tiempo, ese factor en la vida moderna, que ha cambiado la faz del mundo y sus costumbres y ritmo. No hay duda de que es el eje, alrededor del cual todo gira. Y, quiérase o no, hay que inclinarse ante hecho tan descomunal. No debemos, pues, soslayarlo, pasando a su lado, sino considerarlo dándole toda la importancia que tiene.

Porque, en lo que a mí respecta, debo de decir, que desde 1917, fue para mí, y con respecto al arte, una de mis mayores preocupaciones. Con decir que ella motivó mi viaje a Nueva York, con el fin de entrar de lleno como en el corazón de tal aspecto moderno, creo que ya está dicho todo. Y desde entonces he estado en gran lucha, y empeñosamente, día a día planteándome cien veces el problema, sin dar, a pesar de enfocarlo de muy diferentes puntos de vista, con una solución satisfactoria.

Fue por esa época, que Whitman nos deslumbró: el hombre moderno, el hombre Cosmos (como él se apellidaba a sí mismo); porque en efecto, era completo. Porque si de un lado cantaba lo que había traído el progreso (palabra mágica entonces)

no descuidaba a la criatura humana y la naturaleza. Era el bardo, el poeta: igualmente para todo, desde las constelaciones hasta el detalle más ínfimo de la obra humana, en cualquier artefacto, grande o chico, donde su fina percepción se posaba. Pero, según nuestro sentir de entonces, estaría siempre bajo el peso de una maldición: olía a petróleo. Nos traía el recuerdo del tropero, del rancho de latas, del aserradero mecánico levantando galpones, del alquitrán, de los cacharros hechos en serie, sin tradición y de la febril actividad del hombre dado por completo a un vivir vulgar (que a él no le asustaba) material y a ras del suelo.

Hoy, para mí, lo digo francamente, es un recuerdo que detesto. Diría ahora, que a todo aquello faltaba calidad. Faltaba, aquel *sentido de lo estético,* de que hablé al principio y que he llamado, a veces, aunque achicándolo mucho, *lo abstracto.* (Sé que propendo demasiado a buscar, para mis demostraciones, anécdotas mías que pongo como ejemplo, pero, ¿para qué voy a comprar una botella de agua mineral, si puedo beber agua de la fuente? En todo caso, pido que se me excuse). Ya, en mi primera juventud, y por esto en nuestro país, pude darme cuenta, pero sin rechazarlo, ese ambiente que se nos colaba. Y sólo llegué a comprender y a sentir eso, cuando me hallé en Europa: es decir, cuando conocí lo que era una verdadera cultura. Y bien: ¡ni que vivan millones de años la tendrán la gente aquélla! *Un nuevo hombre,* sí, por desgracia. No diré hombre de acero: u hombre máquina, o algo por el estilo. Sería definirlo mal: *un ser nuevo en la fauna humana,* que tiene sus abuelos; *nuevo* y terrible, vivo y real

y que por ser *nuevo,* es decir, otra especie de hombre, no es transformable. Habrá que sufrirlo.

Quien está en estos problemas de arte, y se encuentra *con eso;* y con el aun más terrible *aparato de la máquina y su obra,* ¿va a considerar a *eso,* como una nueva cultura? Se nos quiere dar todo eso, como *lo moderno.* No nos dejemos engañar. Lo es, porque es *de ahora,* fruto de un progreso material en la ciencia aplicada y la industria; y se quiere que, entonces, y, a compás de eso, el arte y la ciencia humana esté también en *eso moderno;* y aquí está el gran engaño. Porque *no cabe progreso ni modernización en lo espiritual, puesto que está en lo eterno.* Por tal razón, los que eso piden, es porque no están más que en lo material de las cosas.

Que esté un hombre en la rutina o en el progreso, ¿qué puede importar, si tiene un alma? En cambio, que esté muy planchado y a la moda, lucio y gordo, ¿qué valdrá si dentro no hay espíritu? Y, no vale a decir, que pueden coexistir las dos cosas, y que es mejor; porque son cosas que se excluyen. Y quien tal diga es que no ha entendido nada.

En eso está lo que nos divide: lo que hace que conociendo lo que es la verdadera civilización, podamos, llevados del engaño, *trocarla por esa pseudo civilización de hoja de lata.* Y de ahí esta reacción nuestra, pese al miraje deslumbrante de esa fuerza que se ha adueñado del mundo.

Miremos, en la actualidad, el arte que se ha hecho y se hace en los países *no latinos.* Vemos que todo *lo tienen,* pero faltándoles el ingrediente principal, ese sentido de lo estético, han tenido que hacer un arte deplorable. ¿Y para qué tendríamos que vivir? ¿Para ese progreso material?

Vamos a otra cosa: fijémonos, en que, cada vez que nos hemos encontrado ante el dilema de escoger una u otra senda, lo que en realidad separaba los caminos, no era lo superficial, sino algo de muy profundo y remoto; remoto en el sentido de antigüedad. Ahora, lo que aquí motiva uno de estos problemas, es *lo moderno.* Y hemos visto lo engañoso de tal expresión. Pues no cabe mudanza en lo que está, *como el espíritu,* en lo eterno. Y aun podemos fijarnos en esto otro: que, siendo todos *parte integrante del cosmos,* no podemos escapar a sus leyes, y que, por esto, todo lo hemos de cumplir según ellas; y que por esto también, lo que más se ajuste en el sentido de cumplirlas, será lo mejor, y falso y monstruoso lo que se aparte. Por esto, en nuestro orgullo (o mejor, en nuestra ignorancia), si pretendemos *superar a la naturaleza,* creando, artificialmente, un mundo aparte indudablemente recibiremos de esto castigo; tal arma que habremos inventado se volverá contra nosotros; y de esto se podrían citar mil ejemplos. Desintegramos el átomo, que es trastornar la armonía total, y la juzgamos una gran hazaña. Y, ¿para qué? ¿No era mejor dejar el aire tranquilo? Seamos civilizados, viviendo de acuerdo con la luz y el sol, y basta; es decir, en la sabiduría. Para el espíritu, que es el verdadero hombre, y no para lo material.

Sin perder esto último de vista, caí, como los demás, en el engaño de *lo moderno.* Pero, pasada esa fiebre (que perduró por espacio de algunos años), traté de hallar solución *a mi problema de arte, no ya fijándome en lo superficial:* un prurito de modernidad, imaginarias evoluciones, teorías y técnicas nuevas, aplicaciones inéditas de la materia,

procedimientos, etc., sino yendo a lo profundo: que sería *esa relación entre el hombre y el cosmos;* clave, creo yo, de cualquier problema. O dicho de otra manera: la relación entre *lo real* y *lo abstracto.* La Razón (el hombre) y la naturaleza. Y donde falte alguno de estos dos términos, tiene que faltar *el equilibrio.* Y ya entonces, no se puede estar en *lo universal* sino *en lo particular de las cosas;* ya no en *el orden,* sino en la contingencia; ya no en *la humanidad,* sino *en el individuo;* en la *voluntad egoísta* y no en el *deber;* en *lo parcial* y no en *lo justo,* en el *arte imitativo* y no en el *arte construido;* en *lo pasajero* y no en *lo eterno;* en la *guerra* y no en *la paz;* en *lo material* y no en *lo espiritual;* en *el caos* y no en el *orden.* Y tendrán que ver esto claro los que vayan camino *del humanismo* y también *los artistas constructivos.* Porque el Constructivismo sería el arte humanidad, el arte del Hombre, en singular.

* * *

En ninguna parte del mundo el pueblo ha dejado de hacer su poesía y su industria. Esto siempre es encantador, y uno viaja para verlo. Pero, de pronto se introduce un monstruo: la máquina, y todo perece; su industria manual y su poesía. Bien, ¿obra de quién es *ese monstruo?* Trae, tal respuesta, la consideración de dos órdenes de cosas: el porqué de tal diabólica invención, y el de quiénes fueron sus inventores.

La primera parte de la pregunta, queda respondida con sólo decir esto: que tal máquina, es simple y llanamente, *una máquina de hacer dinero:* ORO. No hay más, en el fondo; y que, como el oro es *poder,* la musa inspiradora ha sido *la ambición humana.*

Bien, ¿y la segunda parte? Aquí diría, lo que un personaje de una muy buena novela, "Bartlebit", que a todo respondía sin dar la cara de frente: "*preferiría* no hacerlo" o "*preferiría* no decirlo". Y que es lo que yo diría ahora. Además ya lo dije antes, al hablar de *las razas del norte* y de las razas *mediterráneas.* Con todo no vale a ser demasiado unilateral. Y pese a la supervivencia racial, a través de las generaciones, por el incesante cruce de los pueblos, ésta se templa y pierde su vigor nativo. Y por esto, el pueblo (que no es *la selección que manda*) por la convivencia con otros, se reajusta acercándose a *un tipo medio humano muy aceptable.* En los tiempos de relativa paz del mundo, hemos podido ver eso.

Es por esta misma razón, que quien haya visitado diferentes países, de razas las más opuestas, sobre todo si se fija en las mil aldeas que podrá ver (y más en las ciudades, donde domina el elemento oficial) podrá encontrar, siempre esa poesía y esa industria manual, popular, donde aún *el hombre puede poner espíritu (alma) en lo que hace.*

¿Para qué se necesitan cosas grandes, en el mundo? Tal idea, que encierra un mal propósito, trae mucho mal al hombre. De grande, en los pueblecitos, no más hay que los templos; y es *lo único que tiene que ser grande.* Y es lo hecho para juntar o hermanar a los hombres; para manifestar su fe. Pero, fijarse bien, lo otro grande que se hace es para su mal.

¿Para qué ir en un ritmo acelerado? Podríamos fijarnos bien lo que hay en el fondo de eso, y encontraríamos lo mismo. ¿Y el saber tantas cosas del mundo, y a cada hora?

La complicación se hace cada día mayor; monstruosa. ¿Y las miles de redes internacionales, invisibles, a través de las cuales ni pasa un mosquito? ¿Para qué sirven?

No es obra ésta de Dios, sino del otro. Y, a este paso, ¿cómo acabará el mundo? Ataduras lleva el hombre, y un peso enorme sobre sí, que le agobia. ¿Y esto le hace feliz? ¡Progreso, confort, lo moderno! Que se siga.

Innegable es, que hay invenciones maravillosas, organizaciones perfectas, que permiten salvar muchas vidas, pero, póngase en la balanza eso, y se verá a qué precio.

Digo, *que la máquina del mundo es aun más maravillosa.*

Y que por esto no hacían falta esas otras, que no hubieran sido creadas si no fuera por un horrible y oculto interés. Por esto, si la contemplación de la maravilla del mundo, da paz, esa otra no puede darla. Pero a pesar de ese gran error humano, la naturaleza, impasible, porque es eterna, recobra, en todo momento, sus derechos: entre los rieles del tren crece la hierba; la selva, tras el desastre, recupera su vida y frescura, y vuelven los pájaros y anidan en los árboles; él y ella, entre los escombros, buscan un refugio y son del todo felices; el ritmo, la gran música del aire, recobra su sonoridad; y así, a pesar de la barbarie, un artista ignorado, labora, con fe, en su taller. El bárbaro sólo triunfa momentáneamente, y cuanto levante será abatido, porque no *lo sostiene el espíritu.* Y, si vemos esto, mirando al mundo, ¿es que vamos a respetar eso y a solidarizarnos con ello?



Los hombres grandes que ha habido en el mundo, y pese al mundo, son como las hierbas ésas, que, pese a todo, crecen entre las vías férreas y los adoquines. Y han nacido en todas partes y tiempos. Se engríen las naciones con ellos, pero véase cómo vivieron. Y todo pasa y ellos quedan: son la sal de la tierra. Trabajemos, pues, con fe y sinceramente y en nuestra medida. Pongámonos *en el gran ritmo de todo,* que otro norte no hay. Y éste nos manda a repudiar todo eso, porque *es contra-natura.*

Decía el poeta Huidobro, que no había que imitar a la naturaleza, pero que el artista debía *proceder como ella.* Es decir, *entrar en su ritmo,* construir. Sólo *por excepción* la naturaleza engendra un monstruo; aparte de eso, no se desdice jamás; no se cansa de repetir sus modelos. ¿Por qué el hombre quiere contradecirla?

Por el hombre, *la naturaleza se prolonga.* Porque para eso tiene éste la razón, el conocimiento y la imaginación. Pero *bien, si se prolonga por él en el sentido de su ritmo,* pero muy mal, si quiere excederse o la contradice. Y el hacer que recomienda Huidobro sería a mi entender en el sentido *de acuerdo con su ritmo.* Entrar en la armonía total.

Si los antiguos dijeron, que el hombre debía ser el *módulo de la creación,* dijeron bien; y así, la casa a su medida, y así todo cuanto reciba o dé. Medida humana. ¿Qué ha fomentado lo contrario, en el mundo? Todos lo sabemos; y quién es el culpable. El arte, pues, a su medida.

Todas las ciudades de Grecia eran pequeñas (y con autonomía); y así los templos y otros edificios

públicos. Luego, al unificarse, por la hegemonía de Atenas, ya perdió ese carácter, y entraron rivalidades peligrosas. Un paso más, y Grecia fue una nación imperialista. Se excedió en la medida. Mas quédese eso ahí, ya que los estados tienen sus razones para hacerse fuertes.

Quisiera saber ahora, cómo puede pensarse, que ese concepto de *lo moderno* y del *progreso,* puede pasar al arte. Lo que hubo, en realidad fue esto: el Cubismo también fue algo nuevo, pero imposible de armonizar con la máquina y el progreso; se quedó siendo arte y en su espíritu; y más que de todo eso tomó de los pueblos primitivos: calidades, geometría, animismo, etc. Pero a los artistas nórdicos, comenzando por el Neoplasticismo, les pareció bien hacer un arte casi científico, que pudiese emparentar con todo aquello, y que sería una nueva estética: *lo moderno.* Y tal nueva estética fue la base de la moderna arquitectura e, interesando a los industriales, se desarrolló todo un plan de estandardización y negocio. Esto, luego, afirmado en exquisitas publicaciones y apoyado por estudios, técnicos y estéticos, se afirmó por completo.

Aunque desvinculado de lo cósmico, hay que decir, que todo ese movimiento, dentro de sus límites convencionales, tuvo su base. Fue obra del *intelecto,* pero, al fin, algo muy bien estructurado. Si se quiere, perfecto como una máquina funcionando a la perfección. Pero, dentro de todo eso, el hombre (que es el alma) *desapareció.*

Ya no se le ve ocupando el primer plano, como en todas las obras clásicas del arte grande: o está ausente completamente, como en el llamado *arte abstracto;* o sin más importancia que un objeto

cualquiera. De manera que, *el hombre moderno,* es como una pieza en el engranaje de una fantástica y descomunal máquina.

Piezas, todos, que ocupan su lugar en una vida efímera. Y si se mira al fondo de todo eso, se ve que es como un vivir ciego, en el cual ya no es posible detenerse para considerarlo, ya que se es empujado de continuo y hay que seguir. Y, ¿a dónde va, todo eso? No hay meta, término, ni objetivo alguno, porque todo se va determinando a compás de las circunstancias del presente. Y esto en grande y en pequeña escala. ¡Parece mentira que, detrás de todo eso, subsista aún, *el hombre de carne y huesos*!

* * *

Muchas veces he citado estas palabras de Schiller: "Sé hijo de tu siglo, pero no su hechura". Palabras profundas que conviene meditar, para sacarles lo que guardan en su entraña.

Para nosotros, artistas, corroboran las palabras de Huidobro: "hacer como la naturaleza, pero no imitarla".

Si se me preguntase si hemos de entrar en esta *estética moderna,* diría rotundamente que no. Pero si se me preguntase si hemos de tomar de las formas de este mundo de ahora (incluso de la máquina) diría que sí. Al contrario, hay muchas de esas *formas del mundo de hoy,* que nos convienen por su expresión geométrica. En lo más particular de hoy, así podemos entrar en lo universal: sería el *arte geométrico* que ya existía en la prehistoria. Es más: creo que es precisamente por ahí que debemos comenzar. Y en este caso, entonces, sólo queriendo resolver un problema plástico, con independencia del objeto

mismo. Voy a poner un ejemplo: podríamos hacer un cuadro que sería de un gran transatlántico sin *que estuviese éste representado.* Y así de una casa, de una calle, de un jardín, de una figura, etc. Es decir, que puestos en el punto medio entre la *realidad y lo abstracto* (que aquí sería el plano de color y la geometría) nos dejásemos caer resueltamente del lado de la abstracción. Y esto entendido: teniendo delante nuestro *una realidad,* una cosa o un conjunto de cosas.

Todo esto, el artista *no lo piensa, lo siente;* pues él está en lo *estético,* en el plano universal. Trabajando con elementos *concretos,* su obra estará libre de toda *apariencia;* no está en la luz real, la obra se ilumina con su luz propia.

Se habrá comprendido, que todo esto que acabo de tratar, se refiere al Arte Constructivo, y no a la Pintura a tres dimensiones. Lo que hay, es que aquí, el artista constructivo, mira el mundo real como el otro, el que hace pintura a tres dimensiones, pero ya no las da en su obra, pues debe ser perfectamente planista, y, además, estar dentro de una ordenación.

Puede, el artista, hacer pintura constructiva así como he dicho de cara a la realidad; es decir, con la base de las formas reales que le rodean, de las que abstraerá los elementos que le convengan. Pero puede, hacer cosa muy distinta y de mayor trascendencia: no partiendo de lo real, sino de la *idea.* No contemplará el mundo real, sino el cosmos. Este sería el arte universal.

Octubre 9 de 1948.

Apéndice a la Lección XII

En todos los medios artísticos y literarios, fue saludada la entrada del siglo XX, con una explosión jubilosa de deseos de renovación, de liquidar con lo viejo, y de aceptar cualquier cosa en nombre *de la modernidad.* Literatura, pintura, música, poesía, arquitectura, todo tenía que ser original, nuevo, simple, práctico: siglo XX. Era poco una libertad sin freno: se quería más: osadía, espíritu revolucionario, demoledor, incendiario, sarcástico, insultante; y se exaltaba todo lo que fuese conspiración, virilidad, desfachatez y burla. Pero, naturalmente, todo eso, sin que llegase la sangre al río, vano *simulacro,* que tenía por base un deseo insaciable de exaltar la propia personalidad. Había que ser genio a todo trance.

Dejando aparte detalles y yendo al conjunto de lo que se producía en las diferentes capitales de Europa, podrían separarse movimientos puramente artificiales, de otros más fundamentados y que no debían tardar en dar fruto. Y, fatalmente, una línea divisoria tenía que establecerse entre los países de *tradición mediterránea* y los de las razas del norte. Y ya no hay que decir, que si de todo aquello algo se salvó y luego creció y *evolucionó en un sentido verdadero de arte,* fue lo de los primeros, pues pocos años después nos dio el *Cubismo,* al paso que, del otro lado, lo que pretendió ser nuevo, no pasó de *una estilización decorativa;* la cual, todavía diez años más tarde, pudo entroncar admirablemente con el Neoplasticismo.

Estas dos tendencias, empero, tenían algo de común: que ambas enderezaban en un sentido *abstracto y*

constructivo. Más animista y sensitivo el *Cubismo* y más frío y rígido (lindando a lo científico) el *Neoplasticismo.* Por esto, el primero quedó limitado a la *pintura y la escultura,* y el segundo dio origen a la *moderna arquitectura.* Y como era lógico, este segundo movimiento se alió a la máquina; es decir, al *maquinismo* y secundó el gran movimiento industrial basado en el progreso. El otro, en cambio, influyó en la literatura y la poesía, en la danza y en el teatro. Y si bien el Cubismo, influyó en el arte, más profundamente, lo que al final se erigió como la *genuina expresión moderna,* fue la segunda tendencia, que tomara su origen en el neoplasticismo.

Lo moderno, pues, por su alianza con el maquinismo y la arquitectura (tan vinculada a la ingeniería) es, finalmente, lo que se ha impuesto. El Cubismo, en cambio, aliado al superrealismo ha querido correr la aventura.

* * *

Si el Arte Constructivo no arrancara de la Prehistoria, como en realidad es así, no habría podido pasar en medio de esos dos grandes movimientos de arte sin perder lo que es su esencia; es decir, su *espíritu; que está antes que toda teoría estética y realización plástica.* Pero, tampoco puede decirse que, en muchos momentos, no haya tomado, como de paso, algunas de las realizaciones modernas. Y lo que se quiere ahora, precisamente, es *depurarlo;* y entonces hay que volver de nuevo a su origen. Porque el peligro está en caer en *lo moderno,* que como he hecho ver, es un engaño. Hemos de seguir nuestra línea. Lo cual equivale a decir, *salvar el Arte del Hombre;* el que tendrá que ser siempre y que fue

el arte de los pueblos mediterráneos, en sus diversas expresiones. *Salvar el Arte del Hombre:* en esto me he ocupado toda mi vida; y ahora, que más peligra, exhorto a todos para que trabajen con más fe que nunca. Pero, no sólo salvar al *Arte Universal,* sino también *a la Pintura verdadera;* a la pintura sintética, también constructiva; es decir, y para decirlo en una palabra: *¡salvar al arte!* Hay que pensar que el arte puede cambiar de expresión, pero en su esencia no cambia; es decir, que no puede ir aliado a la idea de *progreso.* Pero hay más, y conviene mucho aclarar: aceptar eso que llaman *moderno* es aceptar, sin darse cuenta, toda una falsa civilización material, que sólo puede satisfacer a países no dotados para el arte plástico. Es decir, que, *sofisticamente,* tras la palabra *moderno,* entraría subrepticiamente, algo en verdad horrible: *el enemigo del espíritu.* Y entonces, para siempre, ya dejaríamos de ser lo que somos. Hay que poner mucha atención en esto y no dejarse engañar; al contrario, hay que exaltar nuestro espíritu y afirmar nuestra fe.

El cerdo quisiera dar lecciones a Minerva, pero no hay que escucharle.

Octubre 18 de 1948.

Lección XIII

Hice ver, al hablar del Arte Constructivo Universal, que éste podía presentar *dos aspectos:* uno mirando hacia la *realidad,* y otro a *lo puro de la idea.* El primero, de esos dos aspectos, quedó explicado en dicha lección; toca ahora explicar el segundo, y se sugería allí que este segundo aspecto, era, en rea-

lidad el que sólo podría llamarse *Arte Constructivo Universal,* porque ya no contemplaba las realidades de la vida, sino el cosmos. Así, pues, es necesario, para que se entienda y para bien entendernos, que nos refiramos a este segundo aspecto, *cósmico,* cuando invocamos al *Arte Constructivo;* y que se sobreentienda que, por ser ése y no otro, nombramos a un arte universal.

Si el Arte Constructivo es el más difícil de alcanzar, a causa de su universalidad, sería en cambio, el más fácil de practicar: en cuanto a técnica, es asombrosamente elemental. Por tal razón, en otro tiempo, dije que podría ser un *arte popular.* Y tenemos muchos ejemplos de que se ha practicado así, de manera puramente intuitiva, y que ha dado el mejor resultado. Y sabemos, que en otras épocas en que dominaba un arte geométrico, no todos los que lo practicaban (y fuesen bizantinos o góticos) estaban iniciados en su profundo simbolismo, y que les bastaban las reglas prácticas, podríamos decir, de taller. Y así me imaginé yo, que podría ser viable aquí entre nosotros; y que hubiera bastado el iniciar a los mejores, para que lo enseñasen donde conviniese, y así dotar a nuestro país de un arte decorativo completamente original y de acuerdo con el verdadero arte plástico y un sentido de cultura superior. Ya saben todos ustedes cómo fracasé en eso; y cómo dejando aparte tan bello sueño, me puse a enseñar la Pintura. No me pesa eso; y todos saben también, el entusiasmo que he puesto en ello y pongo. Dejo, pues, como dije el otro día, al Arte Constructivo, *como una posibilidad remota,* no perdiendo la fe de que algún día (para todo se necesita su momento oportuno) tal sueño sea una realidad.

En el auge de los movimientos modernos del arte, en Europa, se sostuvo esta teoría entre otras: "la mayor intensidad, con el menor esfuerzo". Y multitud de obras así se hicieron, y puede decirse de las mejores. Pues bien, sin proponérmelo, pero hijo al fin de aquel ambiente, yo realicé tal teoría con mi Arte Constructivo. Fue, pues, un resultado y no una búsqueda en tal sentido. Y ahora tenemos eso y podemos practicarlo. Pero, hay un obstáculo muy serio que se opone.

Tal obstáculo es éste: que el Arte Constructivo, tan estricto en sus reglas y simbolismo, *despersonaliza.*

La mayor parte de los que sienten verdadera pasión por la Pintura, es decir, de los verdaderos pintores (que, como cien veces he dicho, vienen así hechos y no se hacen), acusan una personalidad muy marcada. Por tal razón, todo lo que tienda a *escuela* (a menos de que ésta sea muy suelta en sus normas) les molesta. Y es que, si la Pintura no consiente alianzas con nadie ni nada, ¿serán menos que ella los pintores? Es, por eso, este arte a base de personalidad; es decir, *de un hacer con absoluta independencia.* Por esto, yo *sólo trato de enseñar lo qué es la pintura,* dejando que cada cual tome la orientación que le parezca.

Todos los discípulos de este Taller, han hecho, paralelamente, Pintura y Arte Constructivo. Pero, si nos fijamos en las exposiciones que han realizado, ¿cuál de las dos pinturas ha vencido? Todos pueden responder a esto sin vacilación: *ha vencido la Pintura.*

Y bien: ¿qué quiere decir esto? Mucho puede servirnos la consecuencia que se deduzca.

Como ellos, yo también en otro tiempo, fui y

quise ser *sólo pintor. Pues es lo que soy —ante todo—*. Pero con los años he descubierto en mí otras cosas. ¿Qué tenía que hacer con ellas? Pero, antes de hablar de eso, vamos a otra cosa.

Voy a decir algo, que puede parecer un poco raro: que, cuando el Arte Constructivo entra de lleno en su aspecto cósmico, deja de ser pintura. Y casi podría decirse que deja de ser arte. Hablaremos de esto luego.

Se ve, pues, a las claras, por qué *los que han sentido pasión por la Pintura,* dominados completamente por ella, *por estar más de acuerdo con el ser del pintor,* se hayan volcado apasionadamente hacia ese arte. Han encontrado en ella *una libertad que les era necesaria,* y, por otro lado, *un medio de expresarse mucho más directo y personal* que por otro arte. Y tal pasión, les ha llevado a hallazgos de muy elevada categoría, por dar en la entraña de ella misma. ¡Y conste, que dar al fin con la verdadera pintura, aquí, en estas tierras, era cosa que casi no se podía soñar! Y yo no hice más que echar leña a ese fuego, y soplar de tanto en tanto. ¡Feliz tierra ésta, que ya tiene pintores!

Decía, que, el Arte Constructivo, no sólo ya no podía considerársele pintura, sino que ni aun arte. Pero, si lo practica un pintor, ¿podrá dejar de ser pintura? Hemos visto todos que es así; pero me convenía deslindar *su esencia,* que debe quedar como algo fuera del arte; es decir, *de una realización cualquiera.* Y digo, también, que una obra de Arte Constructiva, *sin las calidades que le presta el arte,* sería menos que una obra inferior cualquiera. Y parecería que hay contradicción, pero no es así; y sólo quiere decir esto: que entrando por el arte, tiene que llegarse a algo que ya no lo es, y que,

por ser eso *universal* (lo absoluto, lo puro) ni al arte mismo puede referirse. Y por esto, lo que viéramos en aquel momento, ante la obra ya no sería solamente *una realización,* sino más bien *un simulacro de algo invisible* que le supondríamos *detrás de la imagen.* Pero, por otra parte, algo bien concreto: *una escritura.* Podríamos ver, así *como un astrólogo en su vidrio traslúcido,* las esquemáticas imágenes del plan cósmico; es decir, lo que es él mismo: *un microcosmos.* Y esto es lo que es en esencia, el Arte Constructivo. Desborda pues, el arte. Por esto yo lo llamaría *acto humano.* No es, pues, un arte, para que un artista lo realice, así como la Pintura, a cada momento; ni es para que se prodigue en tal o cual pared u objeto. Tiene, por el contrario, una trascendencia religiosa, que debe respetarse.

Dado su carácter, nada más adecuado al Arte Constructivo, que *el grafismo.* Puede ser pintado, tallado sobre piedra o madera o tejido. Y siempre blanco y negro; el color le es innecesario.

Dije al comenzar, que el Arte Constructivo tenía dos aspectos: uno mirando a las realidades del mundo, otro a la idea; *el cosmos.* No tengo que decir que ahora me he referido solamente a este segundo aspecto, que es, como ya dije, el que sólo debiera llevar el nombre de *Arte Constructivo Universal.*

* * *

Como sin duda se han dado cuenta, no hemos llegado jamás a una realización bien destacada, fuese de pintura o de arte constructivo, sin haber pasado por fases intermedias. Tales puentes, nos sirvieron muchísimo, pero hoy creo que está demás el conservarlos. Creo que es mucho mejor eliminarlos y

dejar netamente lo que debe de quedar. Y así, yo simplificaría, no dejando más que estas dos pinturas bien destacadas: la pintura a tres dimensiones, objetiva y normal, pero, construida; es decir, realizando *la síntesis, el hecho plástico.* Y del otro el arte constructivo, a base *de grafismo,* y prescindiendo por completo del color. Y ya no tengo que decir, que éste es un simple consejo, y estará bien que cada cual haga lo que quiera con lo que hemos estudiado. Por otra parte he de decir que tal consejo está fundado en la experiencia.

* * *

No nos es posible, liberarnos del todo de las presiones que el ambiente ejerce sobre nosotros. Y así, aunque en lo posible nos mantengamos en nuestras convicciones, diríase que, como subterráneamente algo del exterior llega a nosotros casi sin que nos demos cuenta e influya sobre la obra. Y tal influencia puede ser muy grave, por ejemplo: si nos hace variar el plan de la obra y dejemos de realizar lo que debíamos haber realizado y que luego lamentaremos. Es muy importante mantenerse firme y alerta. En esto, ceder es perderse.

* * *

Cuando contemplamos el cielo, sea de noche o de día, lo que nos asombra, no es tanto la luna y las infinitas estrellas, o el sol, sino el *orden total de todo eso,* las órbitas, las enormes distancias, y el misterio que envuelve a todo ello. No lo que vemos *concretamente,* sino más bien lo que *imaginamos.* Pues bien; algo así tiene que pasarnos, ante una bien compuesta obra de arte constructivo. No, en

cuanto a llevarnos a un espectáculo sublime (y sería ridículo pretender tal cosa) sino en cuanto a una cierta expresión o música que vendría de *una relación* que se establece entre unos elementos visibles, bien concretos (los esquemas geométricos) y un mundo espiritual invisible que intuimos. Sabemos, entonces, que tal mundo espiritual *existe,* infinito; y, tal visión, es la que nos eleva a un plano superior.

No es mi propósito, pretender llevar al arte camino del *animismo,* ni aun a una contemplación *mística.* Todo lo contrario; estoy en *el plano de lo estético* y de ahí no quiero moverme. Que quiere decir en lo *puro de la forma;* en lo absolutamente *objetivo;* en la *eternidad* de una luz que no copia ni de lo interno ni de lo externo; en la *idea,* y al mismo tiempo en *lo concreto* de la materia. Y así debe de ser hecha la obra constructiva: bien establecida la medida, los esquemas geométricos bien resueltos, y el ritmo ortogonal bien establecido, la armonía en las líneas, los espacios bien equilibrados, y el equilibrio de todo, *funcional,* pero perfectamente contrabalanceado. La materia empleada que muestre su verdad intrínseca, que exista por ella misma. Pero, a pesar de querer ser tan ortodoxos en cuanto a esos valores plásticos, algo en nosotros trasciende ese plano (y es lógico que así sea) ya que el punto de partida fue *el universo* (lo que cada uno lleva en sí mismo: el microcosmos) y que, al buscar las relaciones plásticas, por una suerte de cópula misteriosa, tomó la forma simbólica y esquemática de *una cosa.* Y es así como se gesta la forma en el arte constructivo. Y esa multitud de cosas, en esas representaciones simbólicas y esquemáticas, vienen a ser allí como puntos de partida, *de lo más heterogéneo, y en importancia*

igual, dentro de la totalidad del orden, y entonces, no podemos dejar de *sentir su relación dentro del simultaneísmo del mundo.* Tenemos que *sentir* entonces, también, y por eso, que a la base de todo, existe una unidad fundamental. Por esto, si el punto de partida del arte constructivo fue *la unidad,* lo es también el de retorno.

* * *

Pues bien; si el artista es consciente de todo eso, no ha de extrañar que yo diga, que el realizar una obra constructiva es *un acto.* Sobrepasa como dije, el fundamental *hecho plástico,* pero por él, y sin que la unidad sea rota, llegamos a un plano de orden espiritual. Y entonces también comprenderíamos esto: que si por el hombre, el Universo se hace consciente, el arte constructivo sería un testimonio.

* * *

Y bien; por tales razones, el Arte Constructivo, es, siempre, para la colectividad: *habla a todos.*

Se dirá, que cualquier otro arte, está en las mismas condiciones: que también habla a todos, sea un retrato o un paisaje, o un episodio cualquiera. Podrá decirse eso (porque todos sabemos que el arte plástico es un lenguaje universal) podrá decirse eso, pero no es cierto en la forma que yo quiero expresarlo.

Digo que habla *a todos,* por esta razón: *por estar apartado de todo particularismo:* habla a hombre de cualquier tiempo o lugar. Y esto, porque quiere ponerse fuera del tiempo, en lo puro, y que podemos llamar eterno. Es genuinamente, pues, el arte para los grandes recintos, para lugares que son de todos, y en los cuales, se ha de hablar al hombre

en el lenguaje de los siglos; es decir, de lo que fue, es, y será.

* * *

Parecía, que, sin volver a la imagen normal, al antropomorfismo clásico, y al tema (al episodio, a la anécdota) no era posible volver *a lo humano.* Y vemos que ha sido posible, pero, *en lo universal,* que es el verdadero lenguaje del arte y que es lo abstracto. Estamos, pues, en lo *humano humanista,* y ya no en *lo humano real.* Y mucho ha costado llegar a tal concepto claro, pero, ¿de qué nos servirá si nadie nos permitirá que decoremos con tal arte un lienzo de pared? Y ahí está la realidad que nos pone su veto. Y la realidad, ¿qué es? Son los hombres entregados a un vivir material, irreflexivos, sólo atentos a sus problemas personales, fanáticos e intolerantes.

¡No importa! Aunque sea en un ladrillo, en una piedra, en un trozo de hierro o de madera, grabemos nuestra fe de hombres. Eso basta. Decoremos nuestros objetos o un mueble, para tener constantemente ante nuestros ojos, y en nuestras manos, el misterio en el cual creemos. Y en previsión de la mayor catástrofe que se espera, enterremos en cualquier lugar solitario una de esas piedras.

* * *

Yo me atrevo a decir esto: *que el Arte Constructivo es el arte geométrico por antonomasia.* La geometría es su alma, pero no en cuanto a cálculo o combinación matemática, sino en cuanto a *estructura* o arquitectura de figuras. Nace de la simple *línea,* esa línea que, al ser grabada en el granito,

adquiere la fuerza o dureza de él, y que con su simplicidad, vence a todos los artificios de la escultura. Diríase que es para fijar conceptos en la eternidad.

Pues bien; es bien cierto que el arte constructivo nace de esa línea que, al construirse en la medida y formar figuras, nos pone en un plano que es todo un mundo completo. Se convierte, entonces, en *línea viva,* y puede decirse que adquiere fuerza mágica. Entonces, tal geometría ya es algo espiritual.

La línea, a través del arte, ha tenido funciones muy diversas. Ha servido, entre los primitivos para crear ritmos decorativos, pero luego, en el arte egipcio y el griego, sirvió para un fin ya descriptivo; perdió su función libre y propia. Quiere decir esto, que puede tener *un valor en sí misma* o estar *al servicio de una representación.* Y *para juzgar de su valor, como elemento* estético, solamente tenemos que fijarnos en si su función es independiente o no.

Pues bien; en el arte constructivo la línea es independiente, porque antes que servir al esquema geométrico (la representación esquemática de una cosa) *sirve al conjunto de la composición.* De ahí que conserve su máxima expresión y, al mismo tiempo, que se conserve en el plano estético. Al contemplar, pues, una obra constructiva, ante todo nos daremos cuenta *del ritmo de la composición* (que es lo que había que salvar) y después de las figuras. Estas entonces, aparecen dentro de un campo ideal, formando parte del conjunto. Están todas como alejadas de lo real, en un presente eterno. No son cosas, ni aun representaciones de cosas; sólo simbólicamente las representan, y siempre dentro del ritmo de la obra; y si el espacio ha sido eliminado y también el tiempo, ¿qué es lo que queda?, *una idea de cosa,* dentro de los

elementos plásticos, bien concretos. Quiere decir, que la geometría ha recogido *una* idea sin salirse de su propio campo, permaneciendo intacta en su pura esencia. No exageraba, pues, al hacer la afirmación que hice con respecto al arte constructivo como *arte geométrico.*

* * *

Para juzgar de la bondad de una obra, aun después de haberla estudiado y considerado mucho, acostumbro a confrontarla con alguna otra de un género distinto, y sin preocuparme más, las voy mirando así al descuido algunos días. Y al fin, una de ellas me aburre un poco y tengo que ponerla de cara a la pared. La experiencia está hecha.

Pues bien; esta confrontación la he hecho muchas veces, entre una obra *constructiva* y otra *naturalista,* y, sin tardar mucho tiempo, he podido darme cuenta de que la *obra constructiva* resistía mucho más.

Las obras, pues, constructivas *no se gastan* tan prontamente, y aun las de poca figuración (las que son más bien simbólicas, con esquemas a manera de *signos*) puede decirse que su interés, no sólo no decrece, sino que aumenta con el tiempo.

Tal observación se prestaría a hacer muchos comentarios, pero yo no los haré, pues la experiencia es concluyente. Ahora lo que hay, es que el interés que puede despertar una obra depende mucho de la sensibilidad del espectador: de las relaciones que pueda establecer éste, frente a la obra, con lo que posea. Porque en realidad, *lo que ve cada uno,* es según su especial sensibilidad, y el grado de cultura en que esté. Pero aun hay otro aspecto a considerar: que lo que excita *sensualmente* (colores explosivos

y formas violentas) fatiga mucho más que los tonos bajos y las formas menos acentuadas por el claroscuro. Pero, hay sujetos que necesitan una descarga muy violenta para ser impresionados, así como otros necesitan algo que les ponga en la realidad, etc. Y ahora otra cosa, que parecerá una paradoja: que el cuadro *mejor,* suele ser el que menos nos impresiona así de golpe.

Octubre 14 de 1948.

Apéndice a la Lección XIII

Hay que suponer, que, todo aquél que escribe, es para exponer *ideas suyas* y, hasta cuando cita algún texto, es generalmente, para corroborar esas ideas o para manifestar el criterio que tal texto le merece. Y entonces, ¿por qué no habla en primera persona y no dice lisa y llanamente: "yo creo tal cosa", "yo digo tal otra", etc. ¿Y para qué decir: "decimos" y no, "digo"? y ¿por qué, si le viene a mano, no ponerse él mismo como ejemplo? Y, ¿para qué decir: "mi humilde opinión" y cosas así que son pura hipocresía? Digo ahora esto, porque es como pienso expresarme.

He sostenido siempre, que las leyendas y mitos, encierran más verdad que lo que consigna la historia. La expresión de un orador, de un gran poeta, de un profeta, de un místico, no serían grandes si no tuvieran el soporte de la verdad. Lo que hay, es que no deben tomarse *al pie de la letra,* sino *simbó-*

licamente; y aun, que tienen más de un sentido. Digo esto, porque yo ahora, y por mi cuenta, trataré de encontrar, en sus muchas facetas, *una que me interesa para hacerme comprender,* de la eterna y grandiosa alegoría del Paraíso, de la sierpe, del árbol prohibido y de los primeros humanos de la Creación. Los cuales, inocentes, como todo lo que allí se figura, escucharon la palabra del pícaro diablo, el cual, por medio de la sierpe, indujo a ellos a que comiesen del fruto prohibido. Lo cual, dicho de otro modo y abreviando, fue esto: que, contra la ley de Dios, no escuchasen más que a su deseo y voluntad, y que hiciesen cuanto les diese gusto. Es decir, que desobedecieran *la ley objetiva, que es eterna y justa,* y escuchasen a *su yo;* pues al fin ellos eran también dioses, y que no había que someterse a nada ni a nadie. Le pareció bien a Eva, y Adán mordió del fruto. Y siempre que el hombre cae *en lo subjetivo,* peca como ellos; pero, tal pecado, automáticamente tiene su castigo. Tras su orgullo, el hombre, se pierde, pues edifica sobre terreno falso.

Bien; siguiendo dentro del tono de esa alegoría, diré yo ahora, que hay el arte de Dios, y el arte del Diablo; el arte que se basa en *lo objetivo* y el arte que se basa en *lo subjetivo.* Y si la Pintura, solamente da rienda suelta a lo subjetivo, cae en lo puramente sensual y en el expresionismo, en la deformación y en las alambicadas interpretaciones de lo real, y que por el contrario (siempre tomando por punto de partida lo real), *si se basa en leyes plásticas objetivas y construye,* hará obra fuerte y equilibrada. Y si de esta pintura puede decirse que está del lado de Dios, mayormente lo estará el Arte Constructivo.

Por todo esto que acabo de decir, es que escribí un día, que, *sólo los que estén libres del pecado de lo subjetivo verán a Dios.* Y hoy, si queremos considerar al arte del presente, podemos confirmar esta verdad. Y de ahí, el gran deseo de acercarse a la verdad real (no digo de la apariencia sino de la esencia) y de recuperar el objeto (lo cual pronto será tratado) y en fin, de limpiar a toda imagen de subjetivismo.

Así, pues, y de acuerdo con esto que acabo de decir, creo que, si el arte clásico, que es el arte objetivo, tiene como signo a Dios, el arte romántico, a base de subjetivismo tiene al Diablo. Tal dualidad, que está en el fondo de todo, divide así al arte.

Para desgracia nuestra, si miramos al panorama del arte contemporáneo, podemos ver que el Diablo lleva la mejor parte. Después de los Impresionistas tan objetivos, y de Cezanne y el Cubismo abriendo la era del arte construido, surgió de golpe la expresión romántica: el superrealismo. Y, como si fuera una consigna, todos se abalanzaron a él. Artistas fuertes, como Lipchitz, Picasso o Chirico, dieron el ejemplo y, tras ellos, una multitud de artistas secundarios. Olvido completo de toda norma de *arte,* deformación de la realidad, decorativismo, extravagancia, animismo, han sido el fruto de tamaña desorientación. Y yo puedo añadir, que por mi parte, todo eso no hace más que animarme a respetar la naturaleza, a permanecer fiel a las reglas, a mantenerme en lo estético, a ser sencillo y humilde, tanto como puedo. Porque la sinceridad es la fidelidad a todo eso, y hay que ser sincero.

Lección XIV

Al hablar, en lecciones anteriores, de *la recuperación del objeto;* esto es de volver a *la realidad* después de los "ismos"; de volver, podríamos decir también, a la normalidad, ¿por qué tendríamos que hacer eso y cómo podríamos hacerlo?

Ahora otra cosa: ¿es que podrá existir un arte cualquiera, *sin objeto en qué ejercerse?* No, porque lo que *lo determina* es el objeto que lo motiva. Bien: ¿qué determina el *arte de la pintura? El reproducir las imágenes del mundo real.* Que es como comienza todo artista. Y bien: ¿por qué no persiste en ese primer intento?, ¿por qué luego tuerce el camino, y va tras de otras cosas? Es porque no puede permanecer *pasivo;* tiene que decir *algo propio. Interviene entonces lo subjetivo.* Pero esto, en este momento, no nos interesa, ni lo que pueda suceder después. Ahora sólo nos interesa destacar esto: *que el primer momento del artista es la aprehensión de la realidad.*

Llegará un momento en que el artista se dará cuenta de que el arte no es la mera copia de la realidad, pero, al abandonar la técnica que habrá empleado hasta entonces con aquel fin y adoptar otras que correspondan a nuevos fines, si tras éstos *pierde el sentido de la realidad* está perdido. Pero, si por el contrario, a pesar de los cambios que realice en sus nuevas visiones de arte y sus técnicas, *no pierde el sentido de lo real,* habrá logrado lo que debe proponerse el arte; esto es: *encontrar un equilibrio entre lo real y lo abstracto.*

La recuperación del objeto, no quiere decir, pues, el volver a imitarlo, sino más bien, el *no perder el sentido de su realidad. Ese sentido debe poseerlo el artista superabundantemente.* Y entonces, haga lo que quiera: deforme, simplifique, esquematice, que siempre, en lo que haga, estará la vida. De manera que, *ese sentido de lo real, tendrá que ser siempre la base de su arte.* Y, en cambio, todo artificio, por grande que sea, jamás podrá suplir esa indispensable cualidad. El artista padre, el creador, se reconoce en eso. Y podrá ser creador en grande o pequeña escala, pero eso es ya otra cosa. De manera que aquí, ahora, se expone bien claramente *que no es la apariencia* lo que debemos recuperar, si es que hemos perdido ese sentido de lo real, sino éste último. Y que, volviendo a la imagen real, no por eso conseguiremos la vida.

Bien; para el pintor que quiere llegar a hacer *una pintura sintética,* como que dará todo, o muy *simplificado* o por *valores equivalentes,* le es más necesario que a ningún otro el poseer ese sentido de la realidad. Al contrario, podríamos ver que, sin necesidad de imitar a la realidad, nos transportará más a ella que el pintor imitativo. Y nos encontraremos con lo mismo en *el pintor constructivo, que sólo se sirve de esquemas o signos de cosas: nos dará la vida si posee aquella cualidad.* Por esto nos dará pena —porque vemos que fracasa— el pintor que, queriendo llegar a la síntesis o *a la expresión por la deformación,* no muestra más que su impotencia en lo que se propone. Su obra será lamentable, como tantas que hemos visto, y mejor le sería para él no dejar la vulgar imitación, que si fuese hecha con sinceridad sería respetable.

* * *

El artista que tiene el don de conferir vida a la materia; o mejor, de *suscitar la vida en ella,* puede darla tanto en una obra figurativa como en una simple forma que no copie nada del mundo real. Esta es una cualidad *sine qua non,* de toda obra de arte.

Bien; entendido esto, ya no hay que decir, que puede ser de la época y estilo que se quiera, y por esto, que, cualquier pleito que se debata, está fuera de este hecho primero y principal. Por esto, ahora podemos examinar, qué épocas y estilos cumplen mejor *con otras finalidades* que pueda tener el arte.

Creo que podemos destacar, en primer término, *la mayor o menor universalidad de la obra.* Y en tal sentido, ya fijar, desde ahora, el arte de la antigüedad y Edad Media, como el más universal; y ya más anecdótico o temporal a partir del 1400. Y puede decirse, también, que en ese tiempo, si el arte toma otro rumbo, será sólo como puente, para ir hacia una ruptura mayor con el arte antiguo: será el arte antiguo: será el arte del primero y segundo Renacimiento. Es decir que, por etapas sucesivas, va definiéndose una nueva consciencia artística.

Las causas de tal cambio las he expuesto repetidas veces, pero ahora conviene establecer bien *lo que va de los artistas primitivos del 1400 a los del Renacimiento.* Suavemente y sin salto, cual corresponde al arte, se pasa de uno a otro aspecto; es decir, que no se deja una cosa bruscamente para ir a otra. Ya imbuido el arte del 1400, de un espíritu de libertad, no deja ni un momento la fe religiosa, su creencia en el milagro y lo sobrenatural. Todavía no

se advierte más que un leve despertar, en un sentido de exaltación humana, que más tarde proclamará al *hombre-dios.* Por esto, si tiene del arte que pasó, tiene ya en germen del que vendrá.

Fue el arte del 1400, un despertar al *episodio humano* (casi siempre religioso) y a *la naturaleza;* y como ya lo han señalado muchos, Francisco de Asís tuvo mucho que ver en ello: hizo real lo que hubiese podido ser una leyenda, y con ello estableció el surco por el que, el primero, debía partir Giotto. En esto, tal arte, siguió la tradición del medioevo: ser *un libro para el pueblo;* pero para expresarse, tomó sus elementos de la realidad con todo su anecdotismo. Liberado del hieratismo del arte bizantino, queriendo olvidar toda norma, procedió con entera libertad, hasta el punto de establecer las bases de la perspectiva; es decir, de dar ya, de manera incipiente, profundidad a la obra, o sea de dotarla de una tercera dimensión. Por esto, *si en parte estuvo en la tradición en cuanto a contenido espiritual,* por otro lado repudió las más antiguas reglas de arte que por muchos siglos se habían mantenido. Y éste es el primer signo de una total rebelión que vendrá luego: el Renacimiento.

Tal cambio, como puede suponerse, obedeció a causas muy profundas, pero puede decirse, en síntesis, que fue sólo un cambio de consciencia: pasó el hombre de lo universal a lo particular, lo cual significa esto otro: que ya para el hombre, no existe un mundo superior de verdades eternas, sino simplemente la tierra que le sustenta en lo cual él será un dios; y que ya no le gobierna ninguna ley, pues sólo lo es su propia voluntad.

Bien; aquí se repite la leyenda del Paraíso: no

acatando ya *la ley objetiva,* cae en *lo subjetivo,* que es su propio yo. El romanticismo, pues, comienza en el Renacimiento.

Cierto que se disfraza con las formas paganas, pero esto es externo; su espíritu es bien otro que el de Grecia. Y, de más en más irá dejando esos moldes, para dar rienda suelta *a una expresión libre:* Miguel Ángel es el más desaforado barroco y, más tarde, Tintoretto, por el color, dará entrada a la luz real en el cuadro, que es el primer paso hacia el materialismo. La nueva vía ya está trazada; el Diablo se salió con la suya.

* * *

Desde ese tiempo que acaba de señalarse, el mundo ya no ha recobrado su centro de gravedad; es decir, *el equilibrio entre la razón universal y la vida o sea la naturaleza.* Pero de esto he hablado muchas veces y no voy a repetirme aquí. Sólo añadiré que creo que el hombre ha de regirse por la ley objetiva.

* * *

Bien; con esto último se proclama que es el *arte clásico,* el que debe prevalecer. Por esto repetiré una y mil veces, que un arte que no sea construido no es nada. Y no lo es por lo que ahora diré. Debe descubrirse ahora, *un nuevo enfoque del arte en general,* y por esto de cualquier lugar y tiempo, lo cual podrá sustentar esto que he afirmado: que, si el arte no está en *el ritmo,* que es a lo supremo que ha de llegar, no está *en su verdadero plano.* Y lo estuvo desde su balbuceo, y lo está en todo arte primitivo y hasta lo está en el de los niños; y no lo está cuando es figurativo o cuando es simplemente orna-

mental. El *ritmo* es el arte mismo: es su esencia. ¿Cómo puede, pues, ser arte, el que sólo pretende imitar la apariencia de las cosas, o el arte, ya más evolucionado, pero que no le afirma ninguna ley y sólo se ha hecho de instinto? Esto aparece con perfecta claridad. Y ahora, aunque ya todos habrán comprendido qué entiendo yo aquí por *ritmo,* conviene que lo explique. Tal palabra significa *medida,* es decir, *la relación armónica de unas partes con respecto a un todo;* es decir, lo que solemos llamar *construcción.* Construir, pues, sin esa base de la *medida armónica,* ¿no es construir de bárbaro? Y, ¿podrá decirse que eso es construir, aunque el artista, de instinto, ajuste en lo que pueda las proporciones de su obra? Pero el espíritu romántico no acepta ley de ninguna clase; quiere la más absoluta libertad. Pero, si el arte, precisamente, es llegar *a la armonía total,* que tiene que basarse en la *unidad,* ¿será, el suyo, no digo ya un arte perfecto, pero ni siquiera arte, pues no habrá podido llegar a lo que es esencial, a todo lo que signifique ensamblamiento, construcción, ordenamiento, en un plano, no ya *físico,* sino *estético*? No; no lo será: será un remedo de arte, que buscará de levantarse por otros medios, a fin de despertar una emoción en el espectador. Nuevo Marsías, entonces, frente al verdadero artista, tendrá que ser condenado por las Musas; y menos mal si salva su piel.

Yo, pues, y sin ningún género de dudas, repetiré lo que dije al principio: *que un arte que no es construido, no es nada, pues no está en lo que es la misma base del arte: el ritmo.*

Desde el momento que un artista desea *construir,* presto se dará cuenta de que, tal propósito, trae aparejado otros elementos del ritmo, y entre ellos, y

como formando cuerpo con la medida, está la *ley de frontalidad*. Tal ley, que ya se encuentra en el arte egipcio, y que conjuntamente con la medida, constituyó su base, sigue después en el arte griego, que la respetó hasta en la decadencia. Pero, tal ley, fue también quebrantada por el romántico: hizo girar a la escultura sobre su base, y dotó de tercera dimensión a la pintura.

Hoy ya, ni vestigios quedan de tales reglas, y por esto, el arte va en pos de lo aparente y, falto de su lenguaje o expresión propia, ha desbordado en el expresionismo; es decir, en lo subjetivo.

Todas las grandes épocas del arte, hasta el siglo XIV, puede decirse que fueron épocas constructivas, porque siempre existió en ellas *una relación entre un mundo superior de verdades eternas*, y un mundo inferior temporal y físico. Y quiere decir esto, que la concepción *clásica* dominó al arte; o, dicho de otro modo, que el artista, natural y espontáneamente, porque estaba en la consciencia de todos, se rigió por la *ley objetiva*. Si miramos, pues, la trayectoria del arte, retrospectivamente, podremos ver que, en realidad, poco suponen cinco siglos de esta nueva era romántica, comparada con más de cincuenta siglos de clasicismo. Y bien: creo que se debe de luchar para recuperar esta *normalidad del mundo*.

Sabemos, empero, que tal lucha entre esos dos bandos, no terminará jamás, porque está en la esencialidad del cosmos. Siempre el hombre tendrá que luchar entre la ley universal y su propio yo: de ahí un arte universal, clásico, y un arte particularista basado en lo subjetivo Porque, si nos es forzoso admitir una *unidad fundamental*, sabemos que ésta *no puede existir sin lo múltiple*, que es lo opuesto.

Y que, si de esa oposición viene la lucha, también viene la vida. Es decir, que, por ley necesaria, la unidad determina lo múltiple; es decir, que siendo la unidad lo positivo, *lo que es,* engendra lo negativo. Por esto, el arte clásico tendrá, al fin, que prevalecer.

De todo lo dicho, hemos de deducir que el arte ha de estar en *lo universal.* Pero, no sabría existir sin referirse a la vida, que es lo particular; quiérase o no y de un modo u otro, tiene que partir de ella. Quiere decir entonces, que el artista, si toma por punto de partida a la naturaleza, es para llevarla al orden, que es la esencia del verdadero arte o, como antes dijimos, *el ritmo.* Y así, pues, si no es para afirmar lo que la naturaleza quiere, que es afirmar la ley profunda, el artista la contradice. Es la actitud del romántico. Su yo, entonces, es ley. Y querer, como él quiere, una absoluta libertad, es mostrarse disconforme con toda ley, es repudiarlas a todas. Pero, si por naturaleza, esa es su posición, no puede hacer otra cosa, es una unidad separada, y por esto ya no está en la armonía universal. E imbuido por tal naturaleza, está en lo que *separa* y no en lo que junta; tiene que ser, por esto, antireligioso. Concentrado en su yo, sin ley que lo rija, dará rienda suelta al instinto, el cual, forzosamente ha de llevarle a dar forma monstruosa a sus realizaciones de arte.

Siempre he dicho, que el firme pilar que sostiene al arte, es el artista. Por esto, la obra del romántico, al basarse sobre él, nos ha de dar un arte correspondiente. Reflejará, pues, su orgullo, su genio arrebatado, su humor mudable. Será un arte de contrastes, de sacudidas, de extravagancias, complicado

y abstruso, por afán de genial originalidad, ya que él no soporta que nadie lo inferiorice. Es decir, lo opuesto al artista clásico, que pena y lucha para dominar a su yo, que pena y lucha para rechazar a lo subjetivo, en gracia del equilibrio y, por esto, de lo puro, o, dicho de otra manera: de lo universal.

Tal es como yo veo estos dos caminos del arte, y, de tal confrontación, saco en consecuencia que quien sienta la posición clásica debe pelear para que prevalezca sobre la otra. Porque, sin que el arte tenga una finalidad social, como muchos pretenden que debe ser, la tiene, y tanto por arrancar de la vida como por la fuerza de su expresión. No es, pues, indiferente que prevalezca una u otra de las dos posiciones. Trabajar, pues, para que domine, en la sociedad, la posición del clásico, es trabajar religiosamente para que domine la armonía. Y todavía dicho más claramente: para que *lo universal* se imponga sobre todo.

Yo sostengo una bandera, en la cual está escrito: *"Universalismo Constructivo"*. Y ya que se habla tanto de *mensajes*, ése es el mío. Un mensaje para toda la América del Sur.

Europa para mí ha muerto. Y así debieran pensar todos. ¿Qué esperanzas podemos ya tener en ella? Debemos ser fuertes y pensar que hemos de hacer nuestra cultura. Por esto sostengo esta bandera, que no es cualquier cosa.

Universalismo: yo traje esto aquí. Arte Constructivo. Estructura. No es todo eso cualquier cosa. Pero, cualquier cosa que se haga y se fundamente en eso, será algo enclavado en la profunda realidad de las cosas, algo como bloque de granito, y no esas cosas, elaboradas penosamente, con retazos de todo, obra

que *no va, ni viene* de ningún sitio; obra chica y personal. Obra dentro de la rutina del arte, y de la rutina europea.

Ahí está la ley objetiva, que nos liberará del subjetivismo para hacer nuestro clasicismo.

Vivir en el subjetivismo, es vivir en lo local. Preocupado por lo que hace uno u otro; pero vivir en lo objetivo es vivir en lo siempre joven y nuevo, porque es eterno. Y esto nos libera de mil mezquindades.

Dije que hoy el Arte Constructivo, es el arte del Humanista. Porque es universal, y sea o no con latines. Sólo que los latines, y por esto son respetables, nos acercan a la misma verdad de ahora. Pues lo que está en lo eterno no envejece.

Bien; todos estos respetables antiguos, tenían ante sí la misma ley de unidad. Por esto serán eternamente vivos. Estaban más en el ritmo del mundo que no en las cosas. Y sabemos que las cosas pasan.

He dicho muchas veces: el mundo ha de volver a la sabiduría. Y quien esto crea —como yo lo creo— debe de trabajar para que eso sea. Que haga cada uno lo que pueda. ¿Qué mejor cosa puede hacer? Y viva ya de acuerdo con eso, austeramente, en lo incorruptible, que es lo espiritual. No se deje arrebatar por el mundo y vaya tras vanidades, que eso trae mal. No es tan inocente como parece. Y, no adentrarse en uno mismo, y vivir para la frivolidad. Seamos hombres de una vez.

¿Qué haremos, de querer hacer un arte fuerte, si a la base no está todo eso? ¿Qué haremos al llenar los compartimientos del cerebro *de cosas*, si estamos como distraídos y no conocemos lo esencial? ¿Puede

ser eso, más que un pasatiempo? Así se arma la vanidad del mundo.

Un arte que realiza una estructura está, por este hecho, *en el ritmo del universo.* He ahí la importancia capital de tal hecho. Pues bien: el romántico está fuera de esa unidad. Y he ahí, también, la gravedad de tal hecho. Y si la posición del clásico, es estar al unísono con la íntima esencia del universo, la del romántico es la rebelión: quiere ser él, el centro del universo, el hombre-dios, una unidad separada. Puede verse por eso, que no hay posible religiosidad en el romántico, por cuanto religión significa juntar, *re-ligar.* Y, ¿qué se pide hoy, en arte? Se pide, ante todo, personalidad, singularidad, lo jamás visto. Y todo esto nos da una buena lección: de que el arte, fundado en el yo, en lo subjetivo, tiene que ir a la decadencia. Que es lo que vemos en el momento actual. Y, lo que es más triste, que a este arte, corresponde la sociedad actual, o viceversa; y de ahí que se hunda. El hombre universal está a punto de ser vencido por el hombre individuo.

Noviembre 1º de 1948.

Lección XV

Otra vez tengo que perdir perdón por tener que referirme a ciertas cosas relativas a mí mismo y a mi arte, que tiene que servirme para lo que quiero explicar. Dirán, al fin, ustedes, que estas lecciones, parecen más bien un anecdotario de mi vida, que no las de un profesor que se propone enseñar; y es que, en el fondo, no soy ningún profesor, y sí

sólo un amigo que desea ayudarles con su experiencia.

En 1926, residiendo en Villefranche, que es un pueblecito en la costa mediterránea de Francia, y después de mis dos años de estar en el infierno de Nueva York, al volverme a encontrar frente a aquel mar, dejé todas mis ilusiones y preocupaciones de pintura, dentro del dinamismo moderno, y volví a mi clasicismo, que había abandonado desde 1917. Preparé así unas treinta pinturas, en un procedimiento que inventé, muy parecido al fresco, y con ellas me fui a París, tanto para ver qué parecía allí aquello, como para estudiar el ambiente. De esas obras mandé dos al Salón de Otoño, que fueron admitidas.

Hice, pues, mi exposición, y era un encanto ver aquellas obras todo armonía y reposo. Pero, en otro lugar de la galería, expuse varias telas al óleo con motivos de puertos, ferrocarriles y calles.

Bien; todas aquellas pinturas fueron juzgadas de muy distinta manera: hubo personas, que ante aquel retorno al clasicismo se entusiasmaron hasta casi llorar de alegría, y otras, y también la crítica en general, de que *aquello no era pintura sino fresco,* pero que, en cambio, los cuadros de vida moderna eran interesantes. En resumen que, bien estudiada la cosa, valía la pena fijarse en París. Y así lo hice luego, y ya a fines de año estábamos instalados. Pero, ¿para qué he referido todo eso?

Coincidió mi llegada a París, con el auge de la pintura *Fiera,* con lo que ellos llamaban "l'Art Vivant": una pintura truculenta, cruel y feroz, con gran empaste; la pintura de Soutine, de Rouault, de Vlaminck, de Matisse, de Fries y otros Comprendí, entonces que si no me ponía a ese diapasón, estaba allí perdido. Y lo hice, y gustó mucho lo que

hice. Pero yo al acercarme a aquello, seguí a mi modo, *construyendo.* Es lo que puede verse en las obras de aquel tiempo: son frontales y geométricas. Y hace pocos días, Castillo, escribiendo sobre esa misma pintura, decía: "aun en esa época dionysíaca, Torres-García *hace clasicismo,* pues es un Dionysos metafísico, que se emborracha de pintura en un bosque de ideas y de música".

Creo yo, que cuando se llega al fondo del arte, se tiene que ser clásico: eso es lo que pretendí demostrar, por otros caminos, en mi última lección. Por esto, podemos ver que grandes creadores, en los que se adivina un espíritu romántico, luego poco a poco derivan hacia una construcción clásica. Cambia por eso el plano en que estaban: pasan de lo episódico local, a lo universal, de lo descriptivo a los valores concretos de lo estético. Y con sólo que el artista *construya,* ya se pone en ese plano universal clásico. Ni el más franco naturalista, ni el más desaforado expresionista, si *construyen* presto pasarán a una posición clásica. Y adviértase un hecho que se produce muchas veces: el paso de una a otra posición, que se produce en plásticos, músicos o poetas. De manera, que lo que hay aquí que reconocer, es que la posición clásica (es decir, constructiva) es la que siempre debiera prevalecer, por ser el arte mismo, y que toda otra posición sería sólo un acercamiento al arte. Por esto hay que entender bien, que si una obra, esté en la posición que se quiera, *tiene una buena construcción aunque no sea más que en lo que podríamos llamar su esqueleto,* ya podrá ser una obra fuerte; es decir, si de un modo u otro, está *en el ritmo.* Por tal razón, cualquier artista, si esto comprende y *reconoce que eso es, en esencia, el arte,*

podrá ser salvo; y digo esto, no sólo a los pintores y escultores, sino también a los músicos, a los poetas y a los arquitectos. Es decir, que esa derivación hacia la construcción, debiera ser el camino o evolución de todo artista, y que los que esto no conocen y se han quedado imitando descriptivamente a la realidad, sea plásticamente o literariamente; o bien sea dando rienda suelta a sus emociones o instintos, lo cual es describir igualmente; o bien tomando un molde de una interpretación cualquiera de arte, sea plástica o literaria, están en una ilusión si creen que hacen una creación: o imitan la apariencia real, o la forma en que otros la imitaron. Porque la creación, viene precisamente de manipular *elementos abstractos,* con el fin de realizar, dentro del ritmo, esa creación.

Elementos, digo, abstractos, porque son elementos que el artista habrá tomado de la realidad, con exclusión de los objetos que le habrán interesado. Trabaja en un plano *estético* y no en un plano *real.* Esto, que es primordial, casi se desconoce por completo. Y por esto, tantos apuntan sin dar jamás en el blanco, y también tantos escriben de arte sin dar con lo fundamental.

Esto que acabo de decir, parecerá una paradoja y, sin embargo, nada más cierto y justo. Y es que no se comprende, que sólo cuando se deja el plano real, podemos comprender lo estético. Y porque no comprenden eso (ni tampoco la generalidad de los artistas), es por lo que, en vez de divagar por todos los ámbitos de la imaginación, no nos hablan de cómo el arte radica en cómo debe de estar un tono junto a otro, o tal ángulo, bien concretamente, debe de entrar en función con una forma; es decir, de lo que es en sí todo eso y que se representa a sí mismo

y que es concretamente la obra plástica. Artistas y críticos suelen hablar, no de lo que es la obra, sino de lo que ellos se imaginan; y quienes los escuchan, se esforzarán en ver todo aquello por cierta relación que pueda tener; pero unos y otros se engañan; y la obra, si es verdaderamente una buena obra plástica, estará allí, solitaria, guardando su secreto.

El falso artista plástico, aun con deformaciones y dislocaciones expresionistas, trabaja en un plano real; tan real como el que sólo quiere imitar la realidad. Le acontece como a Don Quijote y a Sancho que, caballeros sobre Clavileño, se imaginaban viajar por el espacio y en realidad no se habían movido del sitio donde siempre estuvieron. No despegaron de la tierra, como no suelen despegar la casi totalidad de los artistas y críticos. Simulan, sí, entrar en profundidad, y allí su imaginación e ingenio trabajan, pero en vano, porque no se trata de eso. Porque el arte, no debe de hacerse para darnos algo mágico, sobrenatural, ni algo sublime que nos anonade, sino algo cierto y verdadero, algo concreto en un perfecto ajuste, no dentro de lo heterogéneo del mundo, sino dentro de lo homogéneo de la idea; la línea con su valor propio y el tono acordado, todo puesto en el orden estético, que es decir, en lo puro. Y el elemento humano y las formas de la vida, *en su equivalencia plástica;* pues sólo así pueden entrar en el *ritmo,* que es el objeto de la obra.

Todo el esfuerzo moderno puede decirse que ha consistido en echar de lado *al naturalismo,* y seguir adelante para alcanzar la meta que acabo de señalar. Y esto, ya no hay que decirlo, dentro del terreno de todas las artes.

Bien; todo el mundo condenó esta nueva actitud

de los artistas (y aún hoy casi seguimos en lo mismo) porque, sacar al público de *la representación normal,* para trocársela por otra, a juicio de él, extravagante, fue algo casi como una burla. Porque si hay algo que no consiente el espectador corriente, es que se le saque del plano real, y de ahí la imposibilidad de que se interese por algo puramente estético. Con lo cual se dice que *jamás conocerá lo que es el arte.* Y esto tampoco no es ninguna paradoja.

Por esta razón se rechazó al Cubismo y a las demás tendencias constructivas, pero, ¿es que el artista debía detenerse si veía que podía llegar a algo más puro y más alto? Porque se lo mostraba o revelaba el arte arcaico en su inocente pureza; el arte, podríamos decir, antes del pecado de la imitación, que todavía permanecía en un plano estético. Eso y no otra cosa despertó a los artistas modernos, y, ¿debían renunciar para caer en la apariencia fofa del naturalismo imitativo? Hubiera sido idiota. Por esto persistieron y siguieron adelante... pero, vino la locura, y se frustró tan buen propósito. Ahora, si nosotros retomamos todo eso, y, dándole nueva forma, pretendemos ir por tal vía, ¿es que no haremos lo que debemos; como también si rechazamos el naturalismo imitativo, y más que eso, la vulgaridad en que se mantiene?

Vino la locura, dije, que frustró el buen intento de aquellos artistas: fue la expresión romántica que reaparecía bajo *el camouflage* del Superrealismo. La expresión individual pasa a primer plano; todo es permitido; anarquía completa, mezcla de las más opuestas tendencias, todo es genial en siendo disparatado. Y no hay exageración en esto; al contrario.

Y, ¿adónde puede ir todo eso? Porque ya no se estudia, ya no se compulsa a nada con la realidad. Si la loca de la casa es la fantasía, como suele decirse, ahora es reina y señora. Bien mirado, ni importa saber cómo terminará tal entrevero. Lo único que hay que hacer es ignorarlo; y pensar que hay que comenzar desde cero.

Estas lecciones que voy dando, tan áridas, pueden prestarle una inmensa ayuda a quien desee practicar el arte con sinceridad, o al menos desee saber qué es, fuera de las falsas teorías y los floreos literarios. Y es que a riesgo de ser pesado, he querido ser bien concreto.

Pero, dejando aparte el arte, y hablando en un sentido general, yendo a la esencialidad de las cosas, es decir, queriendo mirar *sólo a ese cambio de conciencia en el hombre, que, en un momento del tiempo, se produce, y que ya he señalado;* fijándonos sólo en eso, vemos que, como ya también he dicho, consiste, pura y simplemente, *en ponerse en su yo;* es decir, repudiar el mundo universal de *la Verdad* para ponerse en el de *las verdades* que quiere que sean para él las únicas que deben importarle. Ya, para él, no existe más que el mundo real; la Verdad, como no tiene sentido real, como no se refiere concretamente a lo material, es una palabra hueca; ya no debe considerarse más que a lo que puede contarse, pesarse y medirse; el alma, es un mito, pues no se la encuentra por más que se la busque; no existe más que el hombre material de carne y hueso: *el hombre real.* Todo, por eso, pasa a ese plano; el hombre se ha desembarazado de la ficción metafísica y, por esto, la vida deja de tener un sentido religioso; el hombre es únicamente un animal más

inteligente que los del resto de la tierra. Y entonces, la selva se ensancha, invade las ciudades, y *el derecho del más fuerte* se impone en el mundo. ¿Qué es entonces lo humano?, *no la voluntad templada por la ley universal,* sino sólo la acción humana desplazándose libremente, sin querer saber si perjudica o no la de los otros: mi derecho es la fuerza, como dijo un rey de Francia. Y dejo ahora de lado las leyes particularistas que se han elaborado para velar la cruda realidad y que tienen que ser incompletas. Con el tiempo, tal concepción será juzgada como un atavismo.

Creo que había que explicar esto, para referirme a los cambios en el arte; es decir, que si no se está en lo *universal, por encima de lo particular,* es imposible que se pueda ver a través de eso particular. En casi todos está *lo que es forma concreta pura,* lo que hemos llamado *estético;* forma no ya representativa ni de lo subjetivo ni de lo real, porque ya es *forma que se basa sobre sí misma,* pero que toma su fundamento en lo puro de la geometría y el ritmo, que es donde se engendra. Y esto mismo nos servirá ahora, para dar a comprender, de cómo nosotros, para realizar nuestras obras, debemos partir desde cero, como dije, que es decir partir olvidando todo lo aprendido, para que, ante la realidad y con las reglas de la mano, a su vista, encontremos ese *acorde entre lo concreto y lo abstracto.* O mejor aún (y esto es lo que yo aconsejo), que imaginando formas geométricas y proporciones, al fin encontremos ese acorde que acabo de señalar; es decir, ir de lo abstracto a lo concreto. ¿Y lo humano? Eso vendrá sin que se le llame, porque, siendo un hombre quien

labora, y además un artista, le será dado por añadidura.

Puede decirse, que esa función de *lo concreto* y *lo abstracto* se verifica, en el artista, simultáneamente, o sea, que mientras va contemplando los objetos, sea en la realidad o en su imaginación, sin darse cuenta, todo lo va geometrizando y proporcionando, y aún, y por eso mismo, debería añadirse, se irá despojando de lo singular para convertirse en *forma y color* (lo que hemos llamado el hecho plástico), ya sin las calidades de lo material. Es decir: *idea de cosa,* intuición.

Creo que es así que hay que hablar de arte plástico, aunque resulte aburrido; entrar en *la técnica,* no sólo del oficio, sino de la visión misma; porque es en la conjunción de todas estas cosas que radica el arte. Y lo demás que se diga, será andarse por las ramas; a veces, en una falsa técnica puramente de oficio.

Sueña, a veces, el artista, y sueñan los otros. Alrededor de la obra, la imaginación se excita, y se cae en la locura. Sobre todo en el arte plástico, la pintura y la escultura, no cabe la agitación ni el ditirambo. Todo ha de ser paz en ellas (a menos que los mismos artistas las agiten con sus expresiones) y entonces, ¿qué podemos decir luego de contemplarlas? Nada más que esto: está bien (si lo está), todo está en su lugar, bien ajustado. Y nada más.

Hay misterio en el arte, pero es *el misterio de la verdad;* como en las cosas todas. Lo superficial, aquí, es lo profundo. Y el clásico no debe de admitir más que ese misterio. ¿Para qué trabajar para crear el misterio en el arte? Esa es la obra del romántico.

Lo que Goethe llamó "el secreto manifiesto" es

la belleza que está mostrándose a todos y pocos la ven. No es bien esto lo que yo dije antes, pero está en ese orden de ideas. Porque deja de admirarse la maravilla que se nos ofrece *en todo,* y vamos en busca de una imaginaria cosa inexistente. Y en el arte, también se persigue lo mismo y no se mira lo que realmente hay. Platón sólo quiere ver la belleza en la proporción y en la forma. Pero entendámonos. No en la forma de *una cosa,* no; para hacer comprender eso diré: en un *fragmento de una cosa ya sin relación a ella;* tal en un fragmento de una vasija que se ha roto. La forma en sí; la forma representándose a sí misma, ya que lo es con exclusión del objeto. Llegamos así, a algo concreto.

Y esto es lo que podemos ver en algunas de las raras esculturas arcaicas griegas; nos parecen hechas como ese fragmento de vasija, y es entonces que contemplamos auténticamente la belleza. Esto sería como lo humano humanista, con relación a lo humano real. Ambas cosas están en el plano estético de lo puro.

Suelen decir, que todo esto que uno explica así, sencillamente, son elucubraciones intelectualistas de las que sale un arte frío, deshumanizado; sí, hay un arte así, y esto lo sabemos todos. Pero no esto, es esto otro: vociferan porque se les saca del plano real; quieren anécdota, acción, algo que les mantenga en ese plano real. Ahí les duele y por eso chillan. Quieren humanidad en el arte, pero en lo humano real.

Sabemos que este mundo que vemos es ilusorio. Que esa luz que vemos, no es más que una vibración producida por un agente X, en nuestra retina, que crea una representación en nuestro cerebro. Y así con los demás sentidos. Luego, *lo real,* no es esa

vana apariencia. Para encontrar, pues, eso real, debemos de referirnos a las leyes que rigen a las cosas, y tal lógica, es lo que también quiere darnos el arte; no se contenta éste, pues, con el fenómeno, va a la esencia. Y por esto, al representar las formas de la vida, sabe que no basta eso, que es una ficción, y por esto sólo le sirven de pretexto. Pero, si tomamos a esas sombras y, ya no pasando de ahí, queremos que sean lo real, nos equivocamos. Porque las cosas (eso ilusorio), pasan; sólo las leyes permanecen. Y a ellas se aferra el arte en *la construcción.*

Pues bien, de ese pensar es que nace todo *arte construido,* sea música, plástica o poesía; y si bien se miran las obras, se verá que, partiendo de *lo aparente,* se va a *eso concreto,* profundo. Y el artista constructivo, por esto, no quiere darnos eso aparente sino sólo construcción, que es la ley.

Dicen, de esto, sacar al arte de quicio. Lo que pasa es a la inversa, pues lo que quieren es rebajarlo al nivel de ellos, que es muy bajo.

Si yo he dicho alguna vez, que el arte constructivo, es el que corresponde al humanismo, no he dicho ninguna cosa a la ligera. Hemos visto cómo internamente vienen de la misma fuente. No habría más que leer la "Oda a Salinas" de Fray Luis de León, para convencerse; o donde Homero describe lo que se representaba en el escudo de Aquiles, que es una perfecta obra constructiva universal; y así todos los clásicos, que se mantuvieron siempre en la Regla Abstracta, que fue pasando de mano en mano, en una Tradición Unica.

Noviembre 6 de 1948.

Lección XVI

Sin un poco de pasta agria y vieja, no puede hacerse el pan nuevo. Por esto, la mejor cultura es tradición. Pero, hay que entender, tradición en cuanto a las obras del espíritu.

Cuando oí decir que aquí se fundaría una Facultad de Humanidades pensé que eso, espiritualmente, podría salvarnos. Y cuando me llamaron para dar un curso sobre arte, mi gozo fue muy grande. Lo demás ya lo saben ustedes: hemos hecho todo lo que hemos podido y creo que podemos estar satisfechos.

Esta es la última lección de este curso, y yo lamento tenerlo que cortar, porque debería ser lección para todos los días. Es decir, vivir en eso y para eso.

En lecciones pasadas, afirmé una vez, que el Humanismo era casi tan viejo como el mundo, pues en tanto exista para el hombre *un mundo superior de verdades eternas,* existe el Humanismo; pues su esencia consiste, en la relación entre ese mundo superior, abstracto, y el mundo real, concreto. La ley objetiva entonces se destaca, y el hombre ya sabe a qué ha de referirse para todo. Y no podrá llamarse verdadera cultura, la que no se fundamente en tal postulado. De ahí la importancia de esta Facultad.

Este Taller, no podía ser mejor lugar para dictar el curso que se dicta: *sobre pintura.* Porque en él, si se enseña tal arte, es de acuerdo, en todas sus partes, con lo que es fundamento de la idea humanista. Y en cuanto a ortodoxia, nadie podría adelantarnos.

Al finalizar este breve curso, me permitiré algu-

nas reflexiones que, espero, tendrán que servirnos. Porque quisiera destacar bien claramente nuestra situación con respecto al medio en que estamos, y así también definirnos mejor.

La posición humanista o universalista, la guardan bien pocos individuos en el mundo. Nadie se rige por leyes abstractas, objetivas, y sí sólo, dentro del más perfecto realismo, por los simples dictados de la voluntad de cada uno. Y, del conjunto de individualidades, surge luego el tono o carácter social de cada país. El nuestro, como puede bien pensarse, tiene el suyo, y actualmente, no difiere del de otros países en cuanto a ese *sentido realista,* si bien difiere en otros aspectos; y dista mucho de acercarse a *la ley objetiva abstracta.* Y tal cosa, no debe achacarse ni a los ciudadanos de nuestro país ni a los hombres que nos gobiernan, sino al espíritu de nuestra época, *a lo que es el mundo en la actualidad.* Y de ahí, que puede decirse que, tal clima, nos es adverso. Por tal razón, tenemos forzosamente que quedar aislados, y entonces, el subsistir en tal forma, es doblemente penoso. De ahí, pues, que nuestro arte se abra paso con dificultad.

Bien; pero el que subsista sin flaquear, después de más de doce años de que aquí se diera a conocer, y el que, durante ese tiempo, se hayan hecho obras de importancia; y conjuntamente con ese arte decorativo, planista y universal, la pintura a tres dimensiones (que puede decirse que es ya una pintura construida) puede darnos la esperanza de que se ha arraigado definitivamente. Además, como el público más preparado ha respondido a nuestro esfuerzo y como muchos pedagogos ya lo tienen en cuenta para sus enseñanzas, y por otra parte, los libros de arte

constructivo son leídos en muchas partes de América, y el interés de estudiantes extranjeros y de visitantes a nuestro país, que vienen atraídos también por nuestro arte, esto ha de darnos mucha confianza. Todo esto pudiera parecer que debía de contentarme y darme tranquilidad, y no es así. Porque si hay muchos que están junto a nosotros, hay quizás muchos más que están en contra y descontentos. Y éstos, no hay que dudarlo, no desaprovechan cualquier oportunidad para juntarse y arrastrar a otros con el propósito de hacernos tambalear o derribarnos, si pueden; pues, como dicen, el diablo no duerme. Y sabemos también, el cuento de Panurgo, de que, si pasa un carnero, pasan ciento detrás. Y viento puede venir que, soplando empuje a los volubles o poco convencidos. Y entonces, como dijo, creo, un profeta: "Los que hoy te ensalzan mañana te arrojarán piedras". Porque hay gente bellaca y mal intencionada, que va tras los que corren por ver si encuentran algo, y en viendo que no es lo que pensaban, dan su espalda despechados, lanzando vituperios. Y sé de quienes ya han hecho eso y van así murmurando. Pero no importa, más ha de valer la virtud de lo que vamos haciendo y diciendo.

He dicho todo eso para que no vayamos demasiado confiados y tengamos una sorpresa. Pensemos que, a través de todo (y por esto, sea arte o no) trabajan esas dos fuerzas antagónicas. Para entendernos en términos de arte y con respecto al arte, los llamaremos *clásicos* y *románticos;* o sea, los que están en la ley de unidad y los que la niegan. Y bien; con respecto a nosotros, creo, que si profundizamos, podremos ver que el ser clásico o romántico, no es como el tomar o dejar una cosa por creerla

de valor semejante; no, no es así, es cuestión diría de vida o muerte para el espíritu; y de llegar, al fin, a comprender o estar siempre en tinieblas. Dirán que exagero. Quisiera probar que no.

Nuestro mayor enemigo, somos nosotros mismos, porque, si nuestro yo se adelanta, y perdemos nuestra posición objetiva, ya nada comprenderemos *en lo universal, que es lo que importa.* ¿Qué ciencia ni sabiduría tendremos entonces? Pues, ese mundo de verdades eternas, desaparece por completo. Y entonces, ¿dónde aprenderemos lo que es sabio? En vano, el que no ha hallado esa ruta, buscará en el instinto o en el conocimiento empírico, la solución de sus problemas. Y así lo cree insensatamente el romántico.

¿Qué impide al pintor el hacer una pintura fuerte, construida? Parte de *sus* sentimientos, de *sus* emociones (y diría lo mismo de un poeta o de un músico); es decir, *hablan de sí mismos;* lo cual es aun imitar y no crear, que es componer o construir *de acuerdo con el ritmo;* porque todo en ellos es subjetivo. Nos fuerzan a meternos en *su mundo,* contarnos sus pequeñas historias, y lo grande, la verdad de las cosas, les escapa por completo.

Pues bien; *si hablan sólo de ellos mismos,* ¿cómo podrán fijarse en lo que tienen delante? Y delante están los conceptos abstractos y las leyes, por las cuales podemos penetrar en las cosas, comprenderlas; y delante está la regla que ha de servirnos para interpretar la realidad y para construir nuestra obra. Es decir: lo concreto de todo, no lo aparente.

Un pintor, mostrándome su obra me pregunta: ¿es retrospectiva o es moderna? —No le preocupe esto, le digo, pues no está en eso el valor que pueda tener; está en otra cosa. En cambio, tiene que preocu-

parle esto: que usted, dejando de lado la fantasía que pueda tener, y que podría llevarle fuera de la verdad, mire bien objetivamente lo que pretende hacer. ¿Ve usted el plegado del vestido de esa figura? Pues bien, yo no le diré que lo imite con su arte, sino que estudie bien la lógica de esos pliegues, y, que una vez usted haya comprendido esto, entonces, de una manera libre o desembarazada, nos dé usted esto, creando por su cuenta. Es decir, que sobre una verdad, puede bordar luego la fantasía. Quiere decir que usted siempre debe de proceder objetivamente. Porque el que dibuja o pinta, llevado del arranque de querer dar una expresión dada a lo que hace, *cree dibujar lo que tiene ante sí,* y en realidad *sólo dibuja lo que imagina.* Y lo mismo un paisajista, el cual, en vez de fijarse realmente en la realidad, *sin darse cuenta está pintando un cuadro según una manera determinada.* Ha pintado un cuadro falso, y no más, mínimamente, habrá dado la verdad de lo que contempló. Y siempre tendrá que fracasar por igual pecado: por haber dejado adelantar su yo, que le ha ocultado la visión. En vez de escuchar, ha querido hablar.

Pues bien: el pintor clásico, es el que escucha en vez de hablar. Y todo habla, en el mundo, pero él sólo se quiere oír su propia voz.

El romántico, frente a una obra clásica se ve derrotado, porque no sabe desentrañar un misterio que hay en ella. La contempla; y considera su simplicidad; parece que fuera copiada de la realidad, pero sabe que allí no hay imitación: ¿de qué viene, pues, su fuerza? Hay un misterio. Es que el clásico está en otro plano. Pongamos que sea un egipcio o un griego. Obedece a unas normas establecidas para su

arte; además, suele ser un anónimo o poco más; vive más colectivamente, que individualmente; y, finalmente, por encima de su individualidad hay un mundo superior. Su yo, pues, queda inhibido, y por esto ve las cosas objetivamente. Sujeto a reglas de arte, no fuerza a la materia para que dé forma a sus fantasías.

Hará ya unos cincuenta años, yo leía Platón; fue en mi época filosófica. Y después de ese tiempo no he vuelto a leerle. Pero, lo que ví y descubrí entonces me ha guiado y sigue guiándome hasta hoy.

Fedro y *El Banquete* fueron mis obras preferidas. Y recuerdo, creo que en la primera de estas obras, hay una hermosa alegoría, que los que la conozcan la recordarán en seguida. El caballo blanco, dócil a su conductor, que quiere seguir la cohorte de los dioses (podríamos decir el caballo clásico), y el caballo negro, rebelde (el caballo romántico), que no quiere obedecer a su conductor. El alma (el conductor) quiere remontarse para descubrir las esencias de las cosas, pero el caballo negro trata de impedírselo furiosamente. Llama Platón a esas esencias de las cosas, *ideas;* podríamos llamarlas el *arquetipo* de las cosas, y éstas entonces, son como figuras de ellas, que tratan de llevarlas a la perfección. Antes, pues, de que fuese el primer hombre, hubo prefiguras de él, y éste, a través del tiempo trata de llegar a *la perfección de sí mismo.* Pero ahí está el caballo negro que trata de impedírselo: quiere, el hombre, regirse por leyes abstractas, recuerdo o reminiscencia de cuando siguió a la teoría de los dioses, pero junto a sí tiene siempre a su contrario. Y si rueda de ese lado, ya está perdido, que es lo que acontece a la mayor parte de los nacidos. Excuso

decir, que el artista que rueda de ese lado, también lo está; es decir, que está en lo *subjetivo*.

Dicen que el hombre es el *módulo de la Creación;* resumen, pues, y compendio de todo; pero entonces, considerado íntegramente. Que quiere decir, de la animalidad para allá; o que ha trascendido la esfera animal. Entonces, si busca su *perfección,* quiere decir también que no la buscará en lo inferior, sino en lo superior; es decir, en el espíritu. Más allá, pues, de lo físico. Y bien vemos que el mundo no va por tal camino.

Como nuestra posición de clásicos, es opuesta a esa corriente, esto ya puede hacernos comprender cuál es nuestra *situación,* y al mismo tiempo nos *define por completo.* Sabemos, pues, dónde estamos y hacia dónde vamos. Y esto no quiere decir más, sino que hemos escogido *esa posición con deseos de llegar a esa meta.*

Si yo me aferré a Platón, y si después me sirvió ya para siempre de guía, fue porque yo era artista. De manera confusa, entreví problemas que luego se presentaron y que fueron mi tormento durante muchos años. El orden total, la relación concorde de todo, su estructura; el misterio de las cosas todas, y la realidad concreta de todo, que yo intuía pero que no me sabía explicar. Durante un tiempo en mi cabeza no había más que esto: *verdad* y *realidad,* que hoy es, *lo concreto* y *lo aparente.* Y yo estaba en lo primero; pero entonces en completo desacuerdo con todos los pintores. Veía algo fijo, eterno, absoluto, y los otros estaban en lo pasajero. Y cuando leía creo al final del Banquete, aquello que la cortesana Diotimia reveló a Sócrates, de que, cuando conociese la belleza absoluta, dejaría ya más de encan-

tarse en los bellos cuerpos de los adolescentes, entonces comprendía que había algo de muy profundo que era preciso descubrir: *lo abstracto.*

Poco a poco, con el tiempo me pareció comprender, que lo abstracto era lo universal, como la Verdad; y que era, en sí mismo, la proyección del hombre superior: geometría, tono, medida, estructura, y que lo demás era como el relleno o la carne de tal esqueleto; y que lo fuerte era ese ideal esqueleto y no la carne. Comprendí, entonces, la palabra griega *Symetria,* que yo traducía por armonía viviente de todo en la unidad. Y bien: por fin, que si no se estaba en todo eso, era como no estar en nada que valiera. Por esto, hoy, después de tantos años, puedo decir, como dije el otro día, que, donde no hay estructura, no hay nada

Y ya saben los que dibujan y pintan a mi lado, cómo yo he exigido eso, en sus trabajos, por encima de todo. Y realmente, un artista que descubra eso, ya está salvado, pues lo demás, por lógica tiene que venir. Y miren qué feo y triste se pone el horizonte, cuando se piensa en los otros pintores.

Podemos decir, entonces, que lo importante y para todo, es estar en el *ritmo,* porque es estar en la totalidad, y no en lo total externo, sino interno; no en la realidad sino en la *subrealidad;* es decir, en lo que está detrás de la apariencia.

Ahora se comprenderá cómo el instinto de los modernos, los ha guiado sobre pista segura: el abandono del tema, la evasión de la realidad, el arte abstracto no figurativo, la busca de lo concreto sobre lo aparente, y la supuesta deshumanización del arte, la forma y el color considerados en sí, el sintetismo; es decir, *sacar al arte de lo subjetivo.* Todo, pues, se

iba estableciendo en un plano magnífico, ¡glorioso momento!, pero, *el romanticismo,* otra vez, desbarataría tan grande esfuerzo: bajo una nueva forma, el movimiento superrealista, hizo su aparición ruidosamente, fundando una galería importante y editando diversas publicaciones. Fue entonces, y en vista de tal peligro, que yo fundé *Cercle et Carré,* no con pretensiones de querer detener lo que se nos venía encima, sino en son de protesta y de afirmación de nuestras teorías: hicimos también una exposición, con más de 80 firmas internacionales. Esto tuvo lugar, más o menos, en el año 1926.

Ahora bien; si esta posición nuestra logra aquí afianzarse y prevalecer, podrá augurarse para el porvenir un arte equilibrado y fuerte, lo mismo con respecto al Humanismo, ya que clasicismo y humanismo son sinónimos; la posición romántica sería lo opuesto; y no se concibe una Facultad de Humanidades con una base romántica.

Ahora, al finalizar este curso sobre pintura, y después de haber analizado y estudiado tantos aspectos de ella, me parece que yo tendría que hacer la síntesis. Pero me cuesta aventurarme a ello, y no lo haré sin cierto temor, porque temo contradecirme, y al mismo tiempo tampoco quisiera desdecirme de nada de lo que he dicho. Y es que, cualquier afirmación que haga, puede ser justa desde un punto de vista y no serlo desde otro; y entonces, puede parecer que hay contradicción con respecto a otras afirmaciones que he hecho anteriormente. Por ejemplo: si se me pregunta qué prefiero, si Mondrian o Cezanne, yo diré que prefiero a este último. Pero si luego digo: esta vez, los artistas del norte se han acercado más al ideal platónico que no los medi-

terráneos; me dirán que tal afirmación está en contradicción con lo afirmado hasta aquí. Además, esto otro. Sabemos, que si un artista corta con la realidad, que le rodea, hará obra muerta. Aun para hacer un arte no figurativo, tiene que vibrar al unísono de la realidad que lo envuelve. Por esto es desacertado querer resucitar un tiempo y un arte que ya pasó. Pues bien; no queriendo despreciar factor tan importante, podemos preguntar: ¿Qué arte estará más de acuerdo con la vibración del presente, el arte de los artistas del norte o los mediterráneos? Indudablemente estos últimos, incluida la arquitectura. ¿Entonces?

La síntesis sería poder hallar una fórmula que unificara esos tres factores tan importantes, y que se resolviesen en unidad.

No podemos dejar el ideal platónico, pues quisiéramos un arte sereno y equilibrado; no podemos desechar la tradición renacentista, pues es la pintura misma; y no podemos desconocer la realidad en que vivimos. Pero, ¿cómo juntar factores tan dispares y encontrar una armonía entre ellos? Este fue el problema que, durante más de cuarenta años, y en cada día de ellos, tuve ante mí sin poder resolverlo satisfactoriamente. Yo, fácilmente podía realizar cualquiera de esos tres aspectos por separado, pero, unificarlos, ¡imposible!

Pues bien; ahora, cuando digo, cuál es para mí la *síntesis,* creo que se quedarán todos desilusionados: *es el Arte Constructivo Universal.*

Puesto yo en tal encrucijada, traído y llevado en todas direcciones y durante tantos años, fue generándose en mí, y casi sin sospecharlo, esa forma de arte; el cual, no sólo encierra esos tres aspectos del problema, sino otros muchos. Y para corroborar esto,

no tenemos más que fijarnos en cómo se fue gestando a través de los años. Estuve diez, apasionado de lo griego, pintando frescos o simile fresco; después otros diez, pintando aspectos modernos de la ciudad; luego, casi otros tantos en la pintura *pintura,* de tradición renacentista; y, finalmente, a partir de fines del 1928, la pintura abstracta. Y fue entonces, que dejando todo eso, y sólo filosofando, hallándome con todas las piezas del *puzzle,* pude formarlo por entero.

* * *

Pues bien: cerca de veinte años ha tardado en crecer y hacerse grande el árbol. ¿Y no resistirá, ahora, a todos los vientos?

Noviembre 13 de 1948.

Lección XVII

La revolución en el arte, toma su origen en Cimabue; es decir, que entonces se origina un cambio de plano, o sea, que se pasa *del orden* a *la libertad.* Esto tuvo lugar a mediados del siglo XIII.

Parece que, siendo aún joven Cimabue (y así lo relata Vasari), fueron llamados a Florencia algunos pintores griegos para hacer obras de importancia; y viéndoles trabajar e imitándoles, pronto adquirió mucha destreza, y, a tal punto, que según dice el referido autor, *los superó;* pues empleó mejor dibujo y colorido por su observación en la naturaleza; es decir, que comenzó a *imitarla,* y así dice acabó con todas aquellas antiguallas. Las cuales, no debían de ser otra cosa que las reglas del arte bizantino; pues

decía, que tales pintores no podían mejorar, porque, *no hacían nada por estudio*, sino que unos enseñaban a los otros, cómo debían proceder. Dice Vasari, que Cimabue ya en esas primeras obras suyas, hizo los paños, los vestidos y demás cosas, algo más vivos, naturales y mórbidos, y no de la manera grosera de los mencionados griegos, con líneas y perfiles en los mosaicos y en las pinturas: áspera manera, grosera y ordinaria que seguían por tradición.

Pues bien; por esa brecha que abrió Cimabue, que fue el abandonar el plano de *lo abstracto* para entrar en *el naturalismo*, pasó, siglo tras siglo, y hasta hoy, tal tendencia. Pero, a compás de eso, y en progresión cada vez mayor, igualmente todo cambió en el mundo, y también hasta hoy; y fue el desentenderse de *un mundo abstracto superior* para vivir, de más en más, en *un mundo físico*.

De más de veintiséis siglos puede contarse que dura esta virada del mundo, y parece que, a menos que casi se destruya por completo (cosa que podría suceder), no cambiará de rumbo. Locura, pues, parece el querer vivir en él contradiciendo la marcha que lleva, pero, para aquél que haya vuelto a encontrar a la Verdad, es forzoso que lo haga. Y tendrá que hacerlo, soslayando todas las innumerables dificultades que se le presentarán. Pero sabe, que si deja tal camino que es el *de la construcción y el ritmo,* estará perdido.

* * *

Podríamos ver, que si el gran movimiento moderno del arte, llegó a la altura que le vimos, fue porque, a su base, estuvo siempre una teoría; es decir *lo abstracto*. Por esto es doblemente imperdonable, que,

gran parte de los maestros que le sostuvieron, se dejasen arrastrar por el superrealismo; es decir, por lo opuesto.

* * *

Las ideas estéticas que se desarrollaron en torno al Cubismo, puede afirmarse que apuntaban muy alto. Ejemplo es ese querer evadirse de la realidad, el querer dar valores por equivalencia, el llamado arte abstracto, que muestran a las claras, que se perseguía algo que estaba mucho más allá de la pintura corriente y aunque fuese una buena pintura. Evidentemente, el plano del arte cambiaba. Y puede asegurarse, que era en el sentido del ideal de Platón; es decir, de dar con *la belleza absoluta,* síntesis y símbolo de todo.

* * *

Platón quiere darnos a entender lo que para él era la belleza. Y nos desengaña, haciéndonos ver que no es la belleza que vemos en las cosas. Porque la belleza, lo es, no por referirse a cosa alguna, pues es igual a sí misma, y no puede salirse de su base. Tiene que estar, pues, en algo que ya no es cosa, como por ejemplo en *la proporción,* en una *relación de valores,* en *un acorde* perfecto. Y entonces, si nos esforzamos por descubrirla, no será copiando las obras de la naturaleza, sino por el camino de *lo abstracto.*

* * *

Tal belleza no suele interesar a la generalidad, pues ésta sólo se interesa por *la belleza de las cosas.* No puede llegar a un plano estético porque está en un plano real.

* * *

El arte clásico quiere permanecer en ese plano estético. De ahí que tenga menos adeptos que el

otro que se afirma en la realidad. El arte clásico es siempre constructivo, pues opera objetivamente; le interesa más *la construcción* que no *la representación.* Sería el polo opuesto al arte romántico, a base de subjetivismo.

* * *

Cuando se constata que en una obra de arte *hay un orden establecido,* y que viéndola se advierte en una sola mirada, *su unidad,* ¡qué serenidad y perfecta paz nos comunica! ¿Por qué entonces como un furioso o un loco, quieren otros artistas, meternos en su *mundo subjetivo* y atormentarnos con sus quimeras sacudiéndonos en todos sentidos? Ciertamente, que en parte, algo de la gran ley objetiva pasa a sus concepciones, pues, de lo contrario, no habría, en sus obras, belleza alguna, que es decir *armonía,* pero, es a través de un montón de cosas que la contradicen. No hacen, pues, obra pura, pero, en cambio, la vanidad de su yo queda satisfecha.

* * *

Ni los gobiernos, ni las agrupaciones que se hacen de hombres, bajo distintas banderas, ni el artista en sus obras, ni los individuos para su conducta, jamás se rigen por la *ley abstracta.* Proceden, por el contrario, siempre subjetivamente, y de ahí su obrar torcido e injusto. Pues, tal obrar, sólo atiende al beneficio personal o de una colectividad egoísta, que sólo quiere su propio bien. Y a esto llaman la normalidad del mundo. Por esto, la generalidad está más en la animalidad que en el espíritu, y todos tienen horror a *lo abstracto,* pues los condena, queriendo forzarles a obrar rectamente.

* * *

Esto, ahora, va a explicarnos el porqué del materialismo en que viven nuestros contemporáneos.

Si en su esencia, el mundo es una unidad, también lo es físicamente. Todo en él se destruye y construye siguiendo leyes inmutables, y unos seres tienen que servir de pasto a otros. De ahí que rija sólo la ley del más fuerte ya por la astucia, ya por la fuerza; que es decir la ley de la selva. Y el que vive en tal ley, retrograda en su condición de hombre.

La ley ésta, es la opuesta a la ley abstracta objetiva, que podría llamarse *la ley del hombre,* puesto que sólo él puede conocerla: es la ley justa de unidad: la que dice "todos" en vez de "yo". Y esto no se refiere sólo a lo humano sino a cuanto tiene vida autónoma en la naturaleza.

El hombre como ser consciente tiene derecho (si él cumple con la ley objetiva) a erigirse en juez y custodio de esa ley. Y entonces, ni bicho, ni animal, ni niño, ni hombre, ni mujer, deben escapar a su juicio. Y dice: cualquiera puede gozar de libertad para hacer lo que quiera, mientras no coarte la de los demás; si quiere tener *derecho* a ser respetado debe respetar a los otros. Está, pues, fuera de la ley, el que se crea *una unidad separada.* Y es el caso del romántico.

Y bien: considerando todo esto, ahora podemos encontrar la raíz del materialismo.

Dejando aparte que, por el estudio de la naturaleza, se tenía que llegar fatalmente al descubrimiento de sus leyes, y, por ahí, explicarse lo que eran, materialmente, el universo y el mundo, y, entonces, que cayeran para siempre supersticiones, mitos, leyendas fabulosas, y, en fin, toda suerte de conceptos erróneos;

y que tras esa búsqueda, creyese el hombre que al fin todo llegaría a explicarse *físicamente,* sin necesidad de apelar a lo sobrenatural o divino; dejando aparte todo eso, fue, sobre todo, el *deseo de dominación y de posesión* lo que determinó *una lucha en el plano material,* y, como consecuencia de eso, el considerar a todo bajo ese solo plano. Y entonces, y para que dentro de esa lucha, fuese posible el entenderse, tuvieron que dictarse leyes parciales, cuyo conjunto hoy es casi infinito; leyes que chocando entre sí, eran otro género de lucha, y entonces de tierra a tierra y dentro de cada tierra. Sólo la observancia de la ley universal abstracta podía haber evitado todo eso.

Bien: si ahora, considerando a todo eso, queremos referirnos al arte, tendremos que ver que, si público y artistas, están en tal ambiente, poco pueden interesarse por el arte clásico basado en la ley objetiva. Además, no anhelan la paz, sino esa lucha, y, por consiguiente, quieren que el arte les muestre eso. De ahí *el tema,* la anécdota y la representación verista (el naturalismo), o cualquier otro arte que, sin ser una imitación de la realidad, *mueva la voluntad humana.* Y cualquier arte, con tal base *humana real,* será considerado un *arte normal,* pues a nadie saca del plano del mundo material en que está. Y de ahí, el escaso o ningún interés por un arte que sobrepase ese límite y se funde en lo puro, que es decir en lo abstracto.

* * *

En este tiempo de guerras en todas partes, se ha podido observar un fenómeno muy curioso. Tal pueblo era invadido por una facción cualquiera, y entonces, al formarse dos ejércitos contrarios, el inva-

sor llamaba rebelde o faccioso al que defendía aquel país. Análogamente, y por todas partes llamará *rebelde* al que quiera estar en *la regla universal,* siendo, como es evidente, lo contrario, puesto que es el cumplidor de ella. Pero, como no es ley que plazca a la generalidad, no es jamás reconocida, y, no siéndolo, de ahí que se le tenga por *rebelde* al que la hace suya; cosa que debiera ser al revés, puesto que él cumple una ley inmanente. Por esto, todo constructivo, frente a los artistas que no lo son, y, a pesar de apoyarse en reglas tan antiguas como el mundo, es tildado de revolucionario o loco. En fin, que el constructivo no tendrá paz en ninguna parte que vaya, y siempre habrá gente dispuesta a juntarse para arremeter contra él.

* * *

Puede decirse, que la fe del constructivo, se apoya toda en *su tono moral.*

De manera que, contra lo que se cree, su arte no viene del intelecto, sino de todo su ser. Y por tal disposición, es que pudo acercarse, desechando lo subjetivo, a la verdad de la geometría y el ritmo. Y si es fuerte, es porque cree a su arte indestructible. Y aquí no se quiere decir el arte suyo, personal, sino el arte que hace en tal disciplina.

* * *

Va gran diferencia, de llevar el arte al plano *real humano,* o por el contrario de llevarlo a la pureza de lo abstracto. Experimentalmente, cualquiera puede darse cuenta de esto, colgando en la pared dos cuadros en esos dos distintos planos. ¿Cuál va a resistir más su contemplación? Indudablemente el abstracto, y veremos por qué.

Para tal experiencia, supondremos que se trata de un cuadro naturalista, en el cual no habrá entrado para nada la ordenación plástica. Y, por no haber juego alguno de planos, ni medida, no nos podremos fijar en eso, pues allí no existe; y, entonces, la atención se concentrará en *la representación y en el halago de los colores* y destreza en ser pintado. Y entonces, lo representado, tiene que quedar como algo petrificado o congelado, en la inmovilidad de la muerte. Porque en tal cuadro, no hay funcionalismo alguno, si se exceptúa la vibración del color. Y además, sempiternamente tendrá que verse el mismo personaje o el mismo paisaje, o los mismos objetos. Y esto, por fuerza tiene que fatigar.

Imaginemos ahora un cuadro constructivo. Pasamos, de súbito, a los valores abstractos, los cuales, estarán dentro de un orden armónico. Quiere decir, que en tal cuadro, *hay funcionalismo,* que es decir vida o movimiento, y aun, dentro del *ritmo.* Los tonos estarán asimismo dentro de un equilibrio. Aquí *el tema* es cosa muy secundaria; será nomás un punto de partida, y, por esto no nos estorbará para la contemplación de lo que es puramente plástico. No estamos, ante tal obra, en un plano real; nos sitúa en un plano *estético,* donde todo es paz y ritmo, lejos de lo agitado del mundo. Yo creo que a tal belleza debió referirse Platón. Por esto, creo que éste es el buen camino. Me refiero aquí a toda pintura que sea construida, sea *intuitivamente* o por la medida.

* * *

Si nosotros hemos rechazado *el tema,* es porque, al supeditarse la pintura a éste, no sólo pierde su libertad, sino que, y por esto mismo, es desplazada

por él, y entonces, tiene que estar a su servicio. Y no es esto lo peor, porque cayendo entonces en lo *humano real,* tendrá fatalmente que caer en la *expresión subjetiva.* Habrá dejado el plano de *lo abstracto,* por lo figurativo y descriptivo; no será ya más una pintura constructiva.

Pero todo esto no quiere decir que debamos rechazar en absoluto el tema; sería como cortar con la naturaleza, y esto, al menos para nosotros, no es posible. Veamos cómo se resuelve tal dificultad.

Lo que hay que rechazar por completo es *servir a un tema,* y entonces, introducir en la pintura imágenes de cosas tal cual las vemos en la realidad. Pero si esto no ha de ser así, en cambio estarán en perfecta armonía con una pintura constructiva, formas que serán a manera de símbolos; es decir, que sin dejar de ser formas y valer solamente por ellas mismas, nos traigan un recuerdo o reminiscencia de la realidad. Y aun, podemos ir todavía más allá, y representar figuras en composiciones, pero, entonces, dentro de la ley frontal y reduciéndolas a esquemas geométricos. Un ejemplo de eso nos lo da, sobre todo, *el arte bizantino,* aquel arte que disgustó tanto al Vasari, al ir aquellos griegos a practicarlo en Italia En tal arte el problema está resuelto. Pero, aunque podamos considerarlo, no olvidemos que estamos en el siglo XX.

Aquí podría recordar lo que ya otras veces he referido, y es que yendo impensadamente a visitar una pequeña iglesia de un camposanto de Italia, di con una pintura bizantina de muy buen estilo; la que representaba a Cristo bendiciendo, con un libro abierto sobre las rodillas, en el que se leía: "Yo soy el camino, la verdad, y la vida". Pues bien, he visto

muchas grandes pinturas y esculturas, y, queriéndolas ahora recordar, tengo que decir, que esa pintura bizantina, me causó la emoción más grande que yo haya sentido, al contemplar una obra de arte.

* * *

En esta pintura a que acabo de referirme, no hay que decir que *lo subjetivo* está ausente completamente. Y tenía que ser así, ya que aquellos pintores, no hacían otra cosa que seguir la tradición de su arte, que es decir que, ante todo, cumplían con las reglas. Y por esto decía el Vasari, que no hacían nada por estudio, y que por tal razón no podían progresar. Pero, aparte de la poca importancia que tiene aquí el progresar, tal como quería Vasari, hay que decir que sí, que era posible un progreso, y que aun podía ser ilimitado. Pero el progreso que hubo fue el abandonar las sabias reglas, para caer en el impulso subjetivo que tenía que acabar con lo verdaderamente clásico o estético, y caer en el naturalismo.

* * *

Hay que pensar lo que va de una pintura de Tiziano o Giorgione, a una esquemática composición bizantina. En las primeras todo es riqueza de tonos, bellos rostros serenos y bellos cuerpos como de dioses, paisajes maravillosos, y la vida de todo ello. Y entonces, ¿quién no dirá que esas pinturas venecianas, son muy superiores a las bizantinas? Pues bien; yo al menos no lo diría. Y añado, que tales pinturas están en lo aparente y no en lo abstracto, y que por esto, son un puro artificio. Y recuérdese cómo todos los antiguos, fuesen egipcios o griegos, menospreciaban la apariencia de lo real, porque comprendían que no era la verdad. Pues, de igual modo, sabe, el ver-

dadero artista que, la verdad de la pintura no está en eso tan pomposo, sino... (¿cómo lo diré yo ahora?) en la geometría, en el orden, en lo estético, en algo que ya no es cosa ni representa a cosa alguna.

Bien; en eso estamos, y si alguno cediera ese lugar (cosa que no creo) sería bien insensato. Y cuando bien se considera lo que representa el estar donde estamos, bien poca cosa es, por ello, pasar las dificultades que pasamos y el desprecio que nos tienen.

Noviembre 5 de 1948.

Lección XVIII

Al menos que yo sepa, en estos tiempos que corremos, no sé de que exista otra escuela como la nuestra. La cual se ha ido así formando, sin que, anticipadamente, hubiésemos formado plan alguno. Y ni escuela quisimos formar; se hizo tal cual es, a compás del desarrollo de nuestras ideas y de lo que, en cada momento, nos impuso la realidad de las cosas.

Poco a poco se fue definiendo en qué consistía esta escuela: de un lado, *una construcción ideológica universalista,* que paulatinamente se fue afirmando y depurando; y de otro, lo que constituyó la médula de lo que se enseñó y se hizo, que fue, *sólo,* el problema plástico, de más en más substrayéndose a cualquier tendencia; es decir *las reglas y valores absolutos de la pintura.* Pero, todo esto sin perder jamás de vista, lo que creímos siempre que debía ser el fundamento de todo: *una estricta rectitud moral.*

Y bien; sin proponérnoslo, nos hemos acercado en muchas cosas, a las antiguas escuelas de filosofía y

de arte. De manera, que si no tuviera que parecer vanidad nuestra, diríamos que, nuestra escuela es en todo, a la manera pitagórica. Pero, tenemos que aclarar, que no nos gustó jamás el hermetismo, ni la severa disciplina de aquella escuela, porque, además, no pretendemos llegar a tan alto ideal pues ya es harto difícil el mantenernos en nuestra modesta posición.

Y justamente, he querido poner en evidencia lo que hemos logrado conseguir, no sólo para que nos demos cuenta de su importancia, sino, además, de lo penoso que tendrá que ser, el mantenerse en tal actitud. Y pensemos aún, que de más en más, esto irá así poniéndose difícil.

En la mayor parte de las escuelas de arte, por no decir en todas, no se enseña verdaderamente y de manera concreta lo que es la pintura: se enseña a pintar cuadros, o academias, marinas o paisajes, croquis y *procedimientos técnicos, a los que se les da mucha importancia.* De ahí que salgan discípulos amanerados. Pero, estudiar a fondo *lo que es la pintura en sí misma, con independencia de géneros y maneras,* eso no se enseña. Y menos aún, el situar al arte en la universalidad.

No hay, pues, ninguna duda, de que nuestra escuela es absolutamente *clásica.* Lo cual, en nuestro tiempo, es cosa casi increíble.

Y fuera menester que se pensase mucho en esto que acabo de decir, a fin de que se tuviese conciencia de ello.

* * *

Bien; partiendo de que ya se tiene conciencia de la enorme importancia que representa el habernos

puesto en el plano en que estamos (y más teniendo en cuenta en el país en que vivimos) sólo hay que pedir ahora, *consecuencia;* es decir obrar y hacer en todo de acuerdo con esa posición. Que ninguno que quiera llamarse *constructivo,* la traicione. Y esto, como ya se habrá comprendido, no sólo con respecto al arte, sino *en todo.* Y yo quiero afirmar que, si cualquier constructivo se imagina que puede serlo sólo en el arte, está en un engaño. Y que tampoco será perfecto en su arte, si no lo es totalmente.

* * *

Volvamos a algo que dije en mi última lección: que fuesen griegos o egipcios y los que a éstos siguieron por muchos siglos, todos, unánimemente, creyeron que la realidad *no era más que apariencia;* y entonces se esforzaron en profundizar para descubrir la *esencia* que, entonces, sería la verdadera realidad. Y esto fue confirmado después por los filósofos de los siglos XVIII y XIX. La luz, pues, que pone en los objetos de un cuadro un artista, si la copia tal cual la ve en ellos, no nos dará más que *una apariencia;* y lo mismo por lo que atañe a las formas; y un constructivo ha de buscar la esencia y no la apariencia; de ahí el ir a lo *concreto del tono y de la forma.* A quien, pues, esto no realice, ¿se le podrá tener por constructivo? ¿Y yo debo de admitirlo como tal? Con respecto a la forma, pasa lo mismo. Si me da una imagen fiel de lo que tiene ante sus ojos, me da una apariencia; pero si con ello realiza una *estructura,* ya no me dará una apariencia de aquello que él ve, sino *una arquitectura de formas abstractas;* es decir, un conjunto armónico en un plano estético, y, entonces, mi atención pasará

a eso que es esencia, pues no es nada material, y *la representación ya no me interesará.* A él tampoco, puesto que ha concentrado su atención en realizar una estructura, y entonces tendrá que ser, forzosamente, objetivo; que es decir *clásico.*

Pues bien, de este Taller, yo no quisiera ver otras pinturas que las hechas así.

* * *

Como era lógico, el arte constructivo tuvo que comenzar situándose en un plano *universal.* Para que no fuese una *descripción del cosmos,* y hallándose que *la unidad,* podía juntar en la mente humana, la unidad física del mundo y las cosas, a la unidad estética, identificándose todo, por ser, entonces una sola y misma cosa, nada se describía. Lo que convenía a una *plástica pura,* convenía a la razón, y convenía a la estructura del mundo. Y, sobre esta teoría, hubo que buscar el modo de realizar un ordenamiento plástico. Todo en él debía ordenarse en el *ritmo* y la *ley frontal,* pues todo debía de ser concreto y no descriptivo ni aparente. Y, entonces, las formas tuvieron que ser *geométricas* y *esquemáticas* y más como *símbolos* o *signos de cosas* o *ideas,* que no *representativas.* Y entonces, la pintura chica de caballete, tuvo, respetándose la tercera dimensión, que hacerse también constructiva. Todo el problema, pues, se reduce a *construir.* Y ustedes ya saben que, para mí, todo arte que no sea construido, es rechazable.

* * *

El derrumbe del arte y del artista está en *lo subjetivo.* Y lo primero que se destaca en tal mala vía es el afán de ser personal a todo trance. Desde ese momento ya no se consideran más las reglas de arte,

y por justas y lógicas que sean. Y entonces lo primero que se hace, es contradecirlas o darlas de manera incompleta; es decir, desnaturalizándolas. Pero yo digo al artista que, lo que menos debiera preocuparlo, es ser o no ser personal. Porque, como cien veces he dicho, a menos que se quiera ser plagiario, *siempre se es personal si sólo se atiende a las reglas* y, con ellas, se hace una obra lo más ajustadamente posible.

He dicho muchas veces, que lo más profundo en la pintura, es *el tono.* El tono no es el que se ajusta mirando la realidad, aunque por ahí comienza el pintor a dar con el otro. No; el tono es algo que el pintor *siente en lo más profundo,* y cuando así lo siente y lo pone tiene que ser personal; pero no personal, bajo el impulso voluntario de lo subjetivo, sino precisamente cuando ya está como adormecido, en la actitud del contemplador puro.

Lo subjetivo, sin darse cuenta el pintor, puede jugarle una mala partida: es cuando el pintor, creyendo pintar lo que tiene delante, en realidad está pintando algo que él está imaginando. Por tal razón, el pintor no debe ponerse a pintar sin una cierta reflexión, y entonces, que no se deje abandonar por el arranque ese de *pintar sin pensar,* sino que, por el contrario, debe pensar, y debe pensar así: ante esta realidad, debo de buscar, y casi con exclusión de cualquier otra preocupación, 1º una relación de *líneas* que deberán ligarse dentro del conjunto del cuadro, geométricamente, y esto ya será construir; 2º una relación de *tonos* (valores), teniendo como punto de partida el blanco o un color claro. Y he dicho líneas y tonos, que deberán de quedar bien aparentes en el cuadro. Y, si busca esto, ya no pintará de

memoria (subjetivamente) sino con plena conciencia de cada tono y cada línea, y entonces, objetivamente.

Quiere decir, entonces, que el pintor, antes de ponerse al trabajo, debe de *analizar.* Y debe hacerlo así, por ejemplo: ¿qué puedo hacer de tal línea con esta otra; cómo voy a fijar tal curva con tal oblicua; tal plano de color con ese otro?, etc. Es decir, ya sin pensar ni un momento en el objeto como tal, sino en la construcción que hará. Y hecho esto entonces pintará con tonos (abstractos) y afirmará las líneas (también abstractas) y su cuadro será la síntesis de tal análisis. Y el que enseñe, que enseñe eso, y que exija eso del que aprende. De todo esto se deduce que, quien no construya, hace como los demás, y ya no está en nuestra escuela de pintura.

Todo esto que se acaba de decir, se refiere a la pintura de cuadros chicos de caballete. El problema de la pintura mural es otro.

Casi parecerá redundancia el tratarlo nuevamente, pero creo que no será tiempo perdido volver, una vez más, sobre él.

El Arte Constructivo es un mundo de la pintura, totalmente distinto del que hemos examinado. Se pone, desde el primer momento, en lo universal. Nada toma directamente de la naturaleza excepto la *idea de las cosas:* hombre, sol, animal, barco, casa, etc. Y el artista debe de representar tales ideas esquemáticamente, en *figuras gráficas geométricas,* pues sólo así, de manera perfecta, podrá entrar en el ritmo (que es la medida) y por esto, han de ser planas, es decir, frontales, pues medir en escorzo es, en realidad, una medida falsa, y es como no medir; y además han de estar en la *ley frontal,* pues la medida, para ser perfecta, ha de tomarse en los dos sentidos

opuestos, esto es, vertical y horizontalmente. Así puede disponerse un ordenamiento, pero, además, trazando en la superficie de la pared o el lienzo, líneas verticales y horizontales, las cuales determinarán rectángulos de diversa dimensión según lo haya determinado la medida, y entonces, tales rectángulos podrán ser ocupados por esquemas gráficos, o bien buscando de acomodarse a ellos; y entonces, cada espacio que se determine, será llenado por un color, el cual, será tomado de una escala de 5 tonos, los 3 primarios y el blanco y el negro, sin que nada tengan que ver con el color real de las cosas.

A pesar de las muchísimas teorías que yo he formulado en torno de la pintura, nunca he querido perder un punto de vista esencial a la misma: el punto de vista *plástico*. Pues bien, al desarrollar por entero la teoría del Arte Universal Constructivo, lo tuve en cuenta en primer término: la obra, ante todo, debía ser *plástica*, en absoluto, y no ser ni *imitativa* ni *descriptiva*. Por esto, los esquemas geométricos, no debían generarse en los *términos abstractos del lenguaje, sino en la forma*. Primero trazaría un círculo, el cual podría ser después un sol, un reloj o una rueda; y, de un cuadrado y un triángulo haría una casa, con cuadrados más chicos para puertas y ventanas; de dos cuadrados de igual dimensión superpuestos, uno más chico encima, y dos oblicuos formaría la figura del hombre, etc. Es decir, que todas las figuras entrarían en el orden geométrico, y en cuanto fuere posible entrarían también en las formas elementales de la geometría plana. Y en cuanto al color, no copiaría el de la realidad, sino que, o bien se prescindiría de él, dejando un simple grafismo, o bien con un fondo de simples

grises neutros, o con los colores primarios, puros y el blanco y el negro. Con esta teoría, pues, salvaba el valor plástico de la obra. Y lo demás, con respecto al Arte Constructivo Universal, ya se ha dicho antes; y lo mucho que aún restaría por decir, no puede ser objeto de esta lección.

Ahora bien: la teoría la tienen por completo, y eso tiene que bastar a todos. El no salirse de ella es lo importante, al tratar de inventar ustedes nuevas combinaciones, que pueden ser hasta lo infinito. Pero la dificultad está, en que teniendo en la cabeza dos artes tan distintos, la Pintura y el Arte Constructivo, se quiera hacer ambos a la vez, pues la unificación en uno solo es imposible, pues los dos pierden juntándose. Y se comprende, pues si el uno está en lo *universal,* el otro está en lo *particular,* y esto origina teorías plásticas diferentes. Sólo se unifican en un concepto: en que ambos tienen por base la construcción.

Con respecto a la práctica de estos dos modos de pintura tan distintos, voy a decir lo que pienso. Creo, que con relación a la pintura, el arte construcción, casi tiene que practicarse excepcionalmente. Voy a decir por qué.

La pintura está más dentro de lo *temporal,* en lo cambiante de la vida y dentro de su misma agitación y vibración; es el arte para todos los días. Y el Arte Constructivo, es el arte sólo para el domingo, ya que nos pone más en lo universal. Además, todos estamos, simultáneamente, en esas dos plataformas de lo *temporal* y lo *eterno,* y esto porque nuestro compuesto humano es eso. Y, porque la semana tiene sólo por 6 días de trabajo, uno de descanso; y que por tradición sabemos eso, y quizás por eso

también nos parece bien, es por lo que yo aquí también a mí me parece bien. Y así, en todos los días de la semana, que van pasando, *un solo cuadro constructivo,* fijo en la pared, nos señalará que vendrá el día (el día de reposo) en el que pensaremos más en el cosmos que en el mundo real, en la armonía universal y en la unidad suprema.

Una exposición sólo de Arte Constructivo nunca me pareció bien. Diez cuadros de pintura no se ofenden entre sí, pero, donde haya más de un solo cuadro constructivo, los demás sobran. ¿Será porque él representa la unidad? En cambio es hermoso tener por todas partes y en nuestras manos, objetos decorados con formas constructivas que, de continuo, nos recuerden que hay algo superior a la vida física que hacemos.

El pintor, pues, ha de producir menos obras constructivas que de pintura, pero en cambio, la obra constructiva debe ser *perfecta,* su ajuste ha de ser trabajo de muchos días, y quizás de años.

Esto último que acabo de decir sobre *un cuadro único constructivo,* parecería contradecir el decorar todo un gran edificio, con muchas dependencias, *dentro de ese solo estilo,* como lo hicimos en el Saint Bois, y yo digo que, en ese caso, varía fundamentalmente la cosa, y es porque, en ese caso, *la pintura forma cuerpo con la arquitectura.* Entonces es necesario, para que haya unidad, que las pinturas sean del mismo estilo, y aunque sean constructivas: *su conjunto forma una sola y única pintura.*

* * *

Entre medio de todo esto que vengo diciendo, una sola cuestión se debate y que es la más importante:

o pintar y dibujar *objetivamente*, y, por esto *construir de veras;* o pintar y dibujar *subjetivamente* y entonces caer en la *expresión*, en el *naturalismo* (velado o descarado) y, por lo tanto, ya *no construir.* Ya ven si es importante tal cuestión. Porque, echando cuentas, ¿cuántos verdaderos constructivos quedarían?

Pueden pensar todos, que si yo ahora quiero como forzarlos a que entren en la regla abstracta constructiva, voy a quitarles libertad para trabajar. Y ciertamente, el artista necesita completa libertad para su trabajo. Pero hay que tener en cuenta que, esto que digo, se refiere a lo que pueda llamarse *estudio* propiamente dicho. El cual tendría que ser siempre así: *estudio y nada más.* Porque, el que ya no considera a lo que hace como *estudio*, ese ya sólo ejecuta algo que técnicamente, habrá resuelto, y lo va repitiendo hasta el infinito: es el amaneramiento, la rutina, el falso maestro. Pero, en el caso de ustedes, es más grave el asunto, porque si, *desde este comenzamiento*, no aprenden bien lo que es esencial al arte y *lo practican estrictamente*, después serán unos artistas flojos. Les exijo, pues, que hagan eso, en beneficio de la pintura. Y podrán decirme, pero, ¿es que ya no lo hacemos, y tanto como podemos? Diré que sí, pero hay que esforzarse más, y quitar de en medio la idea de *cuadro*, por la de *estudio.* Y aun esto otro: claro que aún, para entendernos, tenemos que tomar frases del viejo vocabulario de los artistas, como "naturaleza muerta", "cabeza de estudio", "paisaje", "marina", "retrato", "paisaje urbano", etc. Y tal modo de expresarse, suele ser falso, con respecto a nosotros, y por eso mismo, es perjudicial, pues crea en la mente un falso concepto. Nosotros, en nuestras pinturas, *no hacemos nada de todo eso,* sino

sólo Pintura y Arte Constructivo; y más estrictamente todavía: *un ordenamiento plástico.* Es decir, realizamos la *Regla Abstracta.*

* * *

Bien; quiero que reflexionen un poco, y vean lo que eso significa. ¡Realizar la regla abstracta; y no sólo en arte, sino en todo! Lo que esto significa es extraordinario.

* * *

Todos los sacrificios que nos impongamos, son poco para estar en tal altura. ¡Al último estar en la Verdad y no en la Apariencia; en esa vieja verdad, eterna, que ha sido luz y guía para los espíritus más grandes! ¡Haber dado con ella otra vez! ¡Y ser, por ese hecho, amigo de esos grandes espíritus (nuestros maestros verdaderos) que unánimemente la aceptaron como suya y dieron aún su vida en holocausto! Y todo el arte grande, desde el antiguo Egipto hasta el profundo y geométrico arte bizantino. Arte de medida, de orden: Arte Constructivo.

* * *

Y si todo eso no estuviera por encima de los siglos; es decir, aparte de razas y fronteras, podrían decirnos que somos retrospectivos. Pues bien: yo digo que más retrospectivo, es el que, queriendo ignorar lo que ha sido la verdadera civilización humana, quiere vivir aún como en la selva. Pues nada menos que de eso se trata.

* * *

En alguna de las lecciones que di, hace ya bastante tiempo, dije que la única realidad para nosotros,

era el espíritu. Y ahora, en éstas que voy dando reafirmo lo mismo, diciendo que la materia no tiene realidad verdadera, sino en cuanto se la presta el espíritu. La representación de algo real, en un cuadro, nada tiene que ver con el arte; mas cuando aparece *la idea de proporción y de ritmo,* para realizar una estructura, ya estamos en *lo estético,* que es el arte mismo. Y no hay que olvidar esto. Así, pues, hay que hacer todos los esfuerzos posibles para llegar a eso, siendo vano lo que hagamos en cualquier otro sentido.

Pero, no olvidemos que todo viene determinado por su base. ¿Y cuál sería la de todo esto? *Pues el pintor mismo.* No es posible que esté lo universal en el arte, si antes no lo está en todo. Por eso escribí hace ya mucho tiempo: "ser para hacer". Antes de hacer obra, hemos de formarnos. ¿Y qué quiere decir esto? Vivir más para el espíritu que no para las cosas. Y el universalismo lleva a eso. Pero si lo subjetivo nos domina, ya no estamos en la ley justa.

El subjetivismo nos lleva al detalle; lo objetivo a las grandes líneas constructivas. Y las Pirámides y las Catedrales se hicieron con esas líneas. En cada constructivo, el Hombre universal ha de vencer al Hombre individual. Y esa batalla, en cada día y en cada hora debemos darla y ganarla.

Diciembre 12 de 1948.

Lección XIX

El temor a la muerte, el infortunio, y el deseo de descubrir el misterio de la vida, han hecho al hombre filósofo. Y de este primer reflexionar para darse cuenta y hallar solución a sus problemas, pudo pasar,

yendo más allá, a reflexiones más profundas, ya en un sentido general. Pasará así de lo *subjetivo* a lo *objetivo,* y será entonces, solamente, que podrá decir que *filosofa de verdad,* pues en tal caso, trabaja y sufre por descubrir la Verdad, que es lo que expresa la palabra *filosofía.* Ha pasado de lo *real* a lo *abstracto;* que es lo mismo que buscamos en arte.

Todos, pues, filosofamos, en mayor o menor escala; y así también nosotros, para resolver nuestros problemas de arte. Por esto, no ha de parecer extraño, que, a veces, nos entremos en el campo filosófico, pero ya se ve, que es forzoso que así lo hagamos.

Al comenzar a filosofar, el hombre se dio cuenta de que existían él y las cosas. Y así, por siglos y siglos se creyó que existían esas dos cosas por separado: sujeto y objeto. Pero después se comprendió otra cosa; que no hay objeto sin sujeto, ni sujeto sin objeto, porque ambas cosas se juntan en la *consciencia,* que es el asiento del conocimiento.

Pues bien; algo análogo pasa en la percepción del artista: cree estar viendo algo en la realidad, y, sin darse cuenta, *ve lo que imagina o lo que siente.* Es decir, que la visión es transformada (o deformada, si se quiere) por *lo subjetivo.* Por esto, diez artistas dibujarán el mismo objeto y todos lo harán diferente: tamaño, proporción, carácter, todo varía. Y antes de pasar adelante, quiero aclarar que este *subjetivo,* no es consciente y voluntario, que es contra el que yo voy siempre, sino inconsciente y natural.

Pero este subjetivo espontáneo y natural, superficial y sin profundidad, no es el subjetivo a que yo quiero referirme ahora, porque éste es *puro;* no se adhiere, podríamos decir, a nuestra personalidad, pero

sí a lo íntimo del ser: está en el plano universal, como están las ideas de tiempo y espacio, la lógica geométrica y la razón misma. Y ese subjetivo puro es a lo que llamamos *abstracto* y también *estético*. Y ése es el plano al que tanto penamos por llegar.

Cuando yo les digo que hemos de alejarnos cuanto podamos del *naturalismo*, para acercarnos a lo *abstracto*, a eso me refiero. El cual abstracto, nada tiene que ver con lo que últimamente se denominó así, por no tener nada figurativo. Puede, este abstracto de que ahora hablamos, ser figurativo o no; y aún, con tercera dimensión, tener un aspecto natural. Por esto, un artista trabajando directamente ante un objeto, sea cual fuere, puede lograrlo. Es cuando, inhibida absolutamente su personalidad, el objeto llena por completo su conciencia; *cuando ya no sabe lo que contempla en cuanto a objeto*, pero en cambio ve sólo *tonos*, *formas* o *líneas*; es decir, *elementos plásticos puros*. En una palabra: que el artista, para llegar a tal pureza, *ha de ignorar por completo qué objetos tiene ante sí*.

Con esto, yo creo que ahora he simplificado enormemente el problema, pues bastará que pintando, se identifique hasta tal punto con lo que contempla que, no sólo ya entonces, en cierto sentido desaparece el objeto, sino que también, en cierto sentido, él mismo ya no existe: es el contemplador puro, pues su conciencia no es más que lo que contempla. Y de ahí, entonces la paz y serenidad de tal obra; su eternidad.

Ahora bien; tal visión pura, puede llevarse a un arte planista o a un arte en las tres dimensiones. Y entonces, para cada uno de ellos, las reglas que ustedes ya saben.

* * *

Esta, que yo creo que sería la verdadera concepción platónica del arte, está antes que todo otro problema del mismo. Por esto, en las obras más heterogéneas, puede presentarse, y, de ahí que, confrontándolas, se sostengan sin desventaja. Y esto simplifica el problema individual de cada artista, ya que, sin trabas de ningún género, puede expresarse según su peculiar modo de ver el arte. Pero, si falta tal visión *ya no hay arte en lo estético;* estará en el plano de lo real. Por esto, a todo trance, hay que ganar tal altura.

* * *

Para llegar a tal visión, no es fuerza que trabaje ni la razón ni la inteligencia (o en todo caso al margen), ese trabajo queda solamente encomendado a la intuición: *es comprender sin conceptos.* No *hay,* pues, *proceso,* en la elaboración de tal imagen. De ahí, tampoco, que pueda explicarse inteligiblemente lo realizado en la obra: intuitivamente la comprendemos o no; y es todo. Y por esto, no puede explicarse lo que es el *tono,* ni la armonía entre ciertos tonos o formas, ni las calidades, ni, para decirlo en una palabra, lo que es la Pintura. Por esto puede decirse, que el arte, por entero, pertenece al dominio de la intuición; y de ahí también, la equivocación de querer explicarlo, por parte de los teóricos. De poco socorro, pues, serán para el artista, las teorías que se escriben; y bien está que éste no se interese por ellas.

¿Dónde aprenderemos mejor lo que es el arte, en las pinturas de Leonardo de Vinci, o en su Tratado de la Pintura? El aprendizaje del arte se reduciría a

esto: *aprender en las obras,* guiados por el conocimiento de un maestro.

* * *

El haber nacido y vivir en este siglo en que estamos, nos da la ventaja de abarcar un conjunto de civilizaciones considerable. Y, extendidas ante nuestros ojos, poder así compararlas entre sí. Además, el que se haya trabajado tanto por saber del origen y desarrollo de cada una de ellas, su evolución, y las influencias de las unas sobre las otras. Por esto podemos ver que, a través de la complejidad de los hechos, algo se repite dentro de un ritmo imperturbable, pero que siempre, *al reaparecer lo que ya fue,* lo hace con un matiz distinto.

En arte, esta oscilación pendular, ya hemos visto cómo va, del orden (lo clásico) a la libertad (lo romántico); pero esto tendrá que ser siempre así, ya que la urdimbre de la vida es eso; es más, tal equilibrio inestable, parece ser su misma esencia, y el arte no puede escapar a tal ley.

Si en la prehistoria, nos encontramos con el arte imitativo, como primer balbuceo de él, a medida que se practica y pasa el tiempo, vemos que se trueca en arte geométrico y entonces aparece el ritmo. Es que aquellos primitivos han pasado de la *libertad* al *orden.* Y yo llamaría *arte,* solamente a este último, pues ya está en el *ritmo.* Y así con el de todas las demás civilizaciones, excluyendo los períodos *imitativos,* que quizás lo fueron a causa de una técnica más avanzada, y que, por dejar ya *el plano estético,* están más en *lo real;* lo cual ya es una señal manifiesta de decadencia. Parecerá, esto que digo, demasiada intransigencia, pero, las cosas son o no son.

Y creo, además, que al menos por dos razones debo hacerlo: es la primera, para deslindar los terrenos de manera bien definida; y sería la segunda (mucho más importante) porque, a toda costa, debemos mantenernos en nuestra posición *clásica,* pues está en la Verdad, así en singular.

* * *

En alguna parte del Universalismo Constructivo, digo que los pacíficos e industriosos alfareros, que decoraban cacharros y otros utensilios domésticos, descubrieron, sin duda por primera vez en el mundo, lo que después hemos llamado *belleza.* Y no la falsa belleza que venía de imitar la que pudieron ver en las cosas, sino la belleza abstracta, que es la que Platón dijo ser la belleza auténtica. Y fue, que decorando sus utensilios al fin descubrieron el *ritmo,* y, por ende, la geometría: así fueron los primeros artistas en lo verdaderamente estético; pues ya, si tales signos que hacían, no eran con propósito utilitario, tuvieron que tener un fin estético.

Y bien, ese incipiente *estilo geométrico,* es el que después pasará por todo el arte, con los eclipses consiguientes, que ya se han señalado. Y así, primeramente en Egipto y en Grecia, en el gran arte bizantino (y aun mejor en el románico, más latino y menos oriental) en Indoamérica, en el arte africano, y finalmente en algunas escuelas constructivas contemporáneas. Ha sido, pues, toda una tradición a través de los siglos; y podría decirse la tradición del arte en la Verdad.

* * *

Y, si es así, ¿puede abandonarse, sea por lo que fuere?

Decir tradición en la Verdad, quiere decir tradición en lo *ideal* no en lo *real*. Pero, ya hemos visto, que, *lo real,* es apariencia; y que ni real es, puesto que real es lo que verdaderamente *existe,* y esta apariencia si existe, existe como tal; es decir como apariencia, lo cual es como no existir; y, que lo real, es una verdadera X, algo incognoscible, al menos sensiblemente; es lo que Kant llamó *la cosa en sí;* pero tal cosa, si no la percibimos sensiblemente, tenemos la certidumbre de que existe, puesto que nosotros, que nos conocemos íntimamente, sentimos que somos eso, aparte de lo que configuran los sentidos; y por ahí dedujo Schopenhauer, que todo debía ser así; y que si tenía una apariencia, por la experiencia íntima nuestra veíamos ser algo muy distinto, y que él denominó *voluntad*. Todo cuanto vive, pues, y se mueve a nuestro alrededor, es apariencia, pero el verdadero juego es, no esa *representación* o *apariencia,* sino *voluntad de ser,* de vivir, de actuar. Y así, si lo verdaderamente *real,* es invisible, lo visible sería únicamente una representación de eso, y, por esto, ya no lo real.

Pero la Verdad de que ahora mismo hablamos, y que escribimos en singular y con mayúscula, nada tiene que ver ni con la verdadera realidad subyacente ni con la aparente, puesto que es universal y no particular como esas otras. Por esto, hay *la Verdad* y *las verdades,* siendo la primera *ideal* y las otras singulares y reales, hechos u objetos, es decir, algo ya físico. Pues la Verdad en singular, es *idea,* no cosa; y está más allá de las cosas, pues ya no está en el plano de lo físico, puesto que es universal. Y ésta es la Verdad que atañe al arte; al menos al arte geométrico, o que está en lo estético; y el otro

arte, el naturalista, se apoya en las verdades en plural; o dicho de otra manera: en lo *particular* o singular.

* * *

Ya hemos visto, cómo el arte, a través de los siglos, oscila entre estos dos extremos: la *idea* o *la cosa; lo universal* o *lo particular.* Y Fidias, que aún se mantiene en el primero, ya vemos, cómo, al parecer, sin darse cuenta, pasa del primero al segundo: sale del hieratismo primitivo; y ya da movimiento más suelto a las figuras, y los paños son más blandos e inflados por el viento. Que es lo que pasa más tarde con Cimabue y que fue tan elogiado por el Vasari. Y de estos ejemplos, de pasar de lo ideal a lo real, podemos hallar a miles en todas las épocas del arte. Y ustedes podrán recordar, cómo al corregirles, les hago ver siempre esa caída en lo real, y que entonces lo que pintan queda ya más pesado. Es, pues, cuestión muy importante, y, por lo que antecede, podrán ahora darse cuenta.

* * *

La Pintura a tres dimensiones, si bien particularista, no debe apoyarse en *lo real,* sino en *la idea.* Parece esto una incongruencia, y no lo es. Porque, si se apoya, como punto de partida, en un objeto real, por otro lado, trabaja con *elementos abstractos,* y entonces ya el objeto real desaparece como tal, para no ser más que una estructura. Da, pues, lo universal, por el hecho de ponerse en el plano estético. Y así se redime la Pintura de su vicio de origen, que fue la imitación. Así *el fenómeno de caer en lo real o casi,* que hemos visto en Fidias y Cimabue, en Velázquez se produce a la inversa: va de

lo imitativo (1a. época) a *lo abstracto* (última época), en la que trabaja ya en *lo estético,* si bien, figurativamente, en un plano naturalista. Por esto, este pintor y otros como Tiziano y el Greco, son los mejores maestros de la Pintura. Modernamente, algunos pintores comprendieron bastante bien eso: en general los impresionistas, y Cezanne y Van Gogh. Y sin esta preparación por parte de ellos, no hubiera sido posible la experiencia cubista. Mas, sea como sea, entre este arte de la Pintura y el arte geométrico hay un trecho insalvable, y para acortarlo, la pintura, sea como pueda, ha de entrar en el planismo y la geometría. También, modernamente, algo de eso se ha hecho con el mejor resultado. Yo puedo decir que casi toda mi pintura que se apoya en el aspecto real, está hecha dentro de este espíritu.



Todo el problema que se debate aquí, se reduce a un solo término: *llevar el arte al plano estético.* Y entonces, sea el arte planista, sea el arte a tres dimensiones, por estar en tal plano *ya es universal.*

Como puede verse, con tal unificación, se reduce notablemente el problema. Es decir, para el artista ya no hay problema: trabaje con elementos *abstractos* y *construya,* es todo. Y luego, atienda bien estrictamente a las reglas que se han estudiado, y tanto para la pintura planista como para la pintura a tres dimensiones, que, si esto hace, el resultado tendrá que ser óptimo.

Porque si ahora recapacitamos, pensando qué es lo que envileció a la pintura y el arte en general, podemos ver que fue una sola cosa: dejar el plano estético y caer en la imitación. Pues bien, quitada

esta mala tendencia, la pureza y nobleza del arte se restablece. El enemigo, ahora, lo podemos señalar bien claramente y por esto guardarnos de él: *lo imitativo.*

* * *

Pintemos, pues, bien *concretamente:* plano de color y línea, elementos abstractos. Saquen, pues, de la realidad, lo que les convenga para que puedan reducirlo a esta esquemática o sintética forma de realizar la pintura; y *sacrifiquen el resto.*

Ya referí otra vez que, habiéndose hallado la libreta de un antiguo pintor italiano, donde él anotaba el gasto diario, hallóse, tantas liras (o lo que fuese) para un modelo; y añadía: *solo per vederlo;* sólo por verlo. Quiere decir, que al tal pintor, le bastaba *sólo verlo,* y quizás tomar alguna breve nota, y no como otros, pasar días u horas imitándolo.

Hay que reconstruir a la naturaleza y no copiarla; y, al reconstruirla, hacerlo con elementos abstractos. Y esto tanto si se tiene el modelo delante como si sólo lo recordamos. Debe, pues, el pintor dar un verdadero *salto* y pasar de un plano a otro. Por esto, y para no caer en tentación, más le valdrá que pinte recordando. Es fácil que así, sólo recuerde lo esencial. Y todo esto, naturalmente, para la pintura a tres dimensiones.

* * *

En su paleta, el pintor, si es restringida y no nada complicada, *ha de ver a toda la naturaleza.* Parta de ahí y no de las cosas; mirando a su paleta trate de descubrirla. Así como también, el pintor planista, descúbrala en la geometría.

* * *

Bien: con esta lección yo termino por este año. Y termino, no porque yo quiera terminar, sino porque así me lo imponen las cosas. En el alma, no hay verano ni invierno, pero, el caballo negro (recuerden la alegoría de Platón) le mueve, por este tiempo, guerra al caballo blanco, pues desea zambullirse en el mar y refocilarse a su placer. Y, sea como sea, está bien que quiera restablecer el equilibrio y así, el auriga tiene que someterse. Así, pues, hasta de aquí unos meses, si es que todos podemos reunirnos otra vez.

Diciembre 20 de 1948.

Lección XX

Si Velázquez o el Greco, con sus formidables dones de pintor, hubiesen nacido en este siglo en que estamos, ¿hubieran hecho la pintura que hicieron? De ningún modo; pues les habrían faltado sus antecesores inmediatos. Venía, Velázquez, de la escuela del Caravaggio, representada en España, por varios pintores importantes, y, entre ellos por Pacheco, su suegro. Y en cuanto al Greco, por la escuela veneciana: Tintoretto y Tiziano. Y hay que decir, que a ambos les costó muchísimo despegar de esas escuelas y hallar, más o menos, camino propio. Hoy, de haber venido al mundo en estos tiempos, ¿qué hubieran hecho? Yo lo diría en una palabra: *abstracción.*

Pintores tan fantásticamente dotados y de maravillosa inteligencia en todos sentidos, ¿hubieran de-

jado de comprender *el problema nuestro;* es decir, el dejar de lado *el aspecto real,* para ir a *los valores absolutos de la plástica?* ¿Y qué serían, un Velázquez o un Greco, en el terreno de la abstracción?

* * *

Los africanos, los polinesios, los australianos o los indios de Norteamérica, ¿es que buscan *lo mismo* (dentro de sus concepciones abstractas), que los pintores contemporáneos más evolucionados de Europa? Diríase que sí, si nos atenemos a lo esencial; todos están dentro de la abstracción; aunque el propósito de unos y otros, varíe. Y todos *deforman:* tanto el primitivo como el supercivilizado. ¿Por qué? *Ni los unos ni los otros quieren la imitación de la realidad.* Tampoco la quisieron los egipcios ni los griegos arcaicos. ¿Por qué entonces, contemporáneamente la han admitido innumerables artistas?

* * *

Abstracción y deformación corren parejas; parecería que no puede existir la una sin la otra. Y cuando no es en la forma, lo es en la idea, ya que no quiere expresarse *por la vía natural* sino más bien por *el signo o el símbolo.* ¿Qué suerte de artistas son, muchos del presente, que se apartan de tal camino? Es que la pintura suele estar en manos de la vulgaridad. Sobran pintores.

* * *

Si el terreno propio de los artistas primitivos, y el de los más civilizados, es *la deformación y la abstracción,* ¿cómo es posible conciliar esto con *un aspecto natural?* Cuanto más se profundiza en tal problema, de más en más se esfuma tal posibili-

dad. Hay, pues, que resignarse a *deformar y abstraer,* o de lo contrario, *caer en la imitación naturalista.*

* * *

En consecuencia: ¿debemos salvar o matar al naturalismo? A esto respondo: cabe hacer *el naturalismo construyendo,* que es lo que estudiamos nosotros. No hay otra posibilidad de conciliación.

* * *

Al pintar un paisaje o una figura, si se quiere *construir,* obsérvese *la ley frontal,* la cual, como ustedes saben, no excluye la perspectiva. El proceder así ya induce a emplear *elementos abstractos* y no imitativos. Y entonces podrá realizarse una *pintura abstracta.* La *unidad de la superficie de la pintura* no se habrá roto.

* * *

Puede darse un paso más, y, al fin, ultrapasar ese límite: *hacer la frontalidad absoluta.* Sin líneas de perspectiva, sin lejanías, poniendo a todo en un primer plano. Y entonces, tomando sólo los tonos locales, en una superficie plana. Por haberlo entendido así, los griegos, en las pinturas de vasos, estudian ingeniosamente los perfiles de las figuras; lo mismo, y con más sabiduría todavía, hacían, como todos saben los egipcios; y más tarde los bizantinos. No menos hicieron los indoamericanos. Esta ya es, entonces, la pintura universal. Por tal razón está en el polo opuesto al naturalismo.

¿Qué debe hacerse? La respuesta depende de cada pintor.

* * *

El pintor moderno, está en iguales circunstancias para practicar una u otra pintura. Y esto ya no hay

que decirlo, tomando por tema o punto de partida, imágenes del mundo contemporáneo o creaciones en un mundo ideal.

* * *

Además de estas dos pinturas, queda el arte de los signos, *el arte universal* por antonomasia, que es lo que hemos llamado Arte Constructivo. El cual, encuentra su expresión más adecuada, *en el grafismo geométrico.* En cierto modo, excluye, por esto, el color.

* * *

En esta alquimia que hacemos de quintaesencias, algo queda en el fondo de la retorta, que no acaba de cristalizar en la liga preciosa que buscamos. Y esto que queda insoluble, es, ni más ni menos, que el hombre: *la representación humana.* Para el hombre (para todos) él mismo es lo que interesa más. Y, a través del arte todo, es lo que vemos. Y entonces, no ya mutilado y horriblemente deformado como en el Cubismo, sino, y *en cuanto a su esencia* (como lo he hecho ver en lecciones pasadas) *íntegro y normal.* Por esto, no normal *en su apariencia,* sino con relación al *arquetipo* que todos llevamos en la conciencia. El antropomorfismo, pues, reclama sus derechos.

* * *

Sea; pues, ya que no hay medio de eludir *la representación humana,* volvamos a ella con todo lo que determina a su alrededor; *el hombre y su mundo.* Y también esto es clasicismo.

* * *

Y aquí sí que debemos obrar con toda prudencia: tenemos que conciliar *lo puro universal* (la geometría,

el ritmo, la ley frontal), con lo preciso y concreto de *las formas de las cosas.* Tenemos, pues, que verlas, *existiendo en lo universal,* y ya sin que quepa posibilidad de desvincularlas. De manera que el artista, al concebir su obra, *tanto piensa en lo puro* (la geometría y el ritmo) como *en la representación de cada cosa:* hombre, casa, animal. Y entonces tanto valdrá que adopte elementos del mundo contemporáneo, como que trace sus figuras dentro de un mundo ideal.

* * *

Bien; al fin parece, que dentro de la retorta cristalizó la sustancia buscada. Algo, pues, que veíamos en el arte de todos los grandes períodos, del cual parece que estaba muy alejado el arte contemporáneo y sin esperanzas de dar con la solución. Sus sucesivos y renovados fracasos lo atestiguan. Y ahora, ya en camino llano, es necesario prepararse debidamente para ir ya, a realizaciones definitivas.

* * *

Ahora, *de la geometría y el ritmo, han de surgir las imágenes;* y jamás a la inversa; es decir, dibujar primero una cosa y después geometrizarla. Este procedimiento nos daría el detestable arte decorativo. Fue una interpretación garrafal de todo el arte geométrico de los antiguos y de todos los primitivos, los cuales, indudablemente, debieron proceder como he dicho. Porque en la creación, *geometría y forma,* vienen simultáneamente a la mente del artista.

* * *

El tono de todo artista constructivo, toma su base en la *tradición mediterránea;* es decir, desde Egipto

hasta España, pasando por Grecia e Italia, con otros mil pueblos y pueblitos en ambas márgenes. Y podría decir el tono y *la calidad.* Existe, pues, tal tradición. La cual, excluye los colores fuertes, por *las tierras.* Con más razón, pues, hoy día, los colores químicos. Y tal tradición *es clasicismo.*

* * *

Existe la tradición de la olla de barro, pero no puede existir la tradición de la olla de aluminio. La tradición de la olla de barro se pierde en la más remota antigüedad y va vinculada al arte y a la industria humana. La olla de los industriales y comerciantes, ni que pasen siglos podrá tener tradición; porque *no ha colaborado el espíritu.* Tales *tonos de tierras,* que emplean los mediterráneos, están vinculados a la olla de barro; pero, a las otras ollas, producto de la industria, lo están los colores químicos y fuertes.

Indudablemente si queremos ponernos en el siglo en que estamos, debemos ponernos en los colores industriales y no en los tonos de tradición. Y ahora es oportuno tratar, de una vez por todas, lo que ha de hacerse.

Por muchos años, este dilema me ha atormentado, y por esto, con frecuencia me he volcado de uno u otro lado. Pero esto debe terminar.

Ese fantasma de lo moderno, que tanto me ha hecho vacilar (aturdido por la trompetería de los artistas, la crítica y la propaganda pro-negocios de los traficantes de arte) al fin hoy quiero liquidarla para siempre. Si estamos en el orden universal, en las leyes, en lo fijo, en lo que es, ¿qué tiene que importarnos? ¿Si queremos ser clásicos de veras, por qué tiene eso que perturbarnos? Me parece, pues, que es asunto

concluido. Y yo estaré siempre dispuesto a rectificarme, si conviene.

Estamos, pues, fuera del tiempo, y el *tono,* nada tiene que ver con el color que encuentre un artista copiando la realidad; pues, el *tono* es el que el artista concibe mentalmente, y no el que ven sus ojos, aunque de esto haya partido.

* * *

Bien: con esto hemos fijado ya nuestra paleta. Lo cual es importantísimo.

* * *

Al decir, que si Velázquez y el Greco, hubieran existido hoy, hubieran sido *pintores abstractos,* no quise decir *no figurativos,* sino que hubiesen trabajado con *tonos abstractos* (como en parte hicieron) y, además, *construyendo.*

* * *

Parece que, en realidad, casi no he dicho nada nuevo, y, sin embargo, vean lo que tenemos: *una paleta; la representación del hombre y su mundo; la deformación* impuesta por la concepción abstracta; *la tradición mediterránea;* la ley frontal y el ritmo; *el tono* sobre el color; la construcción y los valores abstractos en el cuadro de caballete; el planismo en la pintura mural; *el grafismo* para el arte universal constructivo; *la representación de las cosas surgiendo de la geometría.* Todo lo cual, si se estudia atentamente, llevándolo a la práctica dará algo tan nuevo y de tan difícil realización, que, sólo entonces podrá comprenderse que pueda constituir una verdadera revolución. Será la fijación ya definitiva del concepto clásico del arte plástico.

Enero 2 de 1949.

FIN DEL TOMO PRIMERO

